

POESÍA *y* POÉTICA

VERANO 1997 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Ginsberg sobre Pound

Conversación sobre Pollock

Brice Marden

H. D.

María Negroni

Post-música: oír las piedras

Augusto de Campos

Poemas

H. D. / Juan José Saer /

Olvido García Valdés / Juan Alcántara



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

Mtro. Enrique González Torres
RECTOR

Dr. Enrique Beascoechea Aranda
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Dr. Raúl Durana Valerio
DIRECTOR DE LA DIVISION DE HUMANIDADES

Dr. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 26 • Verano 1997

Hugo Gola
DIRECTOR

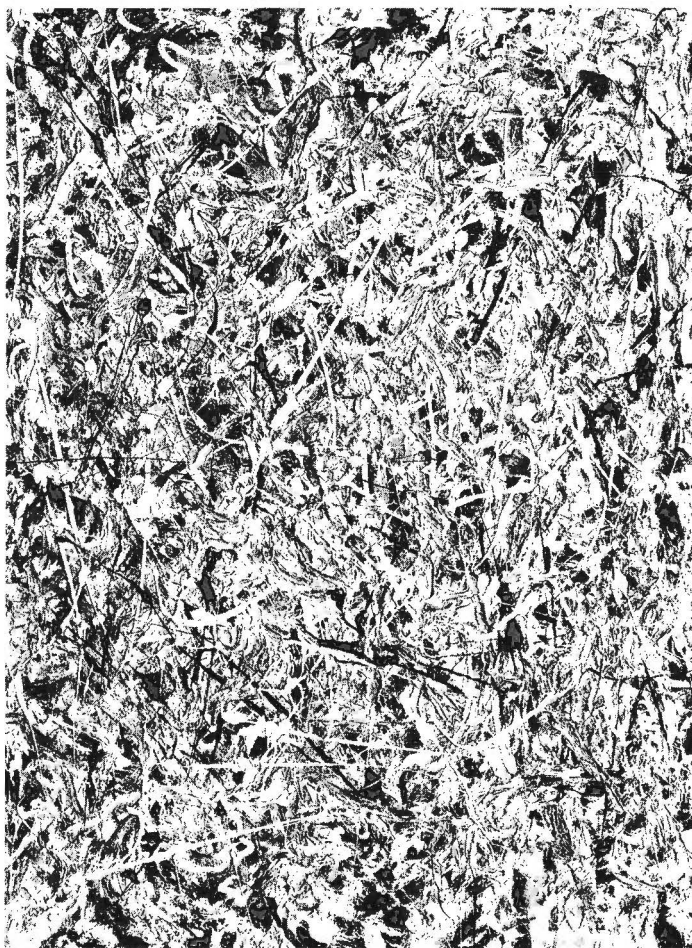
Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Busto
Gerardo Menéndez
CONSEJO DE REDACCION

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-9048, ext. 1145.
E-mail: poesiayp@uibero.uia.mx
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Universidad Iberoamericana.
Impreso por Producción Gráfica y Comunicación,
SA de CV, Cerrada de Río Becerra 112,
Col. 8 de agosto, 03820, México, D.F.

Contenido

- 3 Conversación sobre Pollock
 Brice Marden
 Traducción del inglés: Elisabeth Jiménez
- 10 El aliento poético y la usura de Pound
 Allen Ginsberg
 Traducción del inglés: Patricia Gola
- 31 Gestos, líneas
 Brice Marden
- 47 H. D. El prestigio de la épica
 Maria Negroni
- 54 Definición hermética (fragmento)
 H. D.
 Traducción del inglés: Ulalume González de León
- 58 De mi flor. Poemas y traducciones
 Juan José Saer
- 73 Post-música: oír las piedras
 Augusto de Campos
 Traducción del portugués: Gonzalo Aguilar
- 80 Poemas
 Olvido García Valdés
- 87 Elegía del amor en el mundo
 Juan Alcántara



Jackson Pollock. *White Light*, 1954,
óleo, esmalte y aluminio sobre tela,
122.6 x 97.2 cm.

Conversación sobre Jackson Pollock

Brice Marden

Traducción: Elisabeth Jiménez

En torno a Pollock existe una leyenda heroica. Durante su vida ya era considerado un símbolo; o creías en Pollock —quien representaba el nuevo arte, la búsqueda continua de lo moderno— o creías en “lo otro”: la manera antigua y académica de entender el arte. Después de su muerte, la leyenda siguió viva, y era casi imposible interpretar las obras de manera imparcial porque el mito del artista influía en nuestra interpretación de la obra. Las explicaciones del propio Pollock son magníficas, cuidadosas y totalmente esclarecedoras acerca de su arte. Estas manifestaciones pueden considerarse como gran poesía americana y, al mismo tiempo, ofrecen suficiente información sobre su trabajo artístico como para poder entender su obra.

Hay una reticencia muy americana a aceptar la genialidad. Sobre Pollock existe siempre la noción de que estaba haciendo algo “mal”: “utilizaba el ‘dripping’, estaba un poco loco, bebía demasiado, había tenido un accidente de automóvil, etcétera.” Observemos *Blue Poles*, por ejemplo. Se trata de un lienzo *totalmente acabado* al que Pollock no podía haber añadido nada más. Como dijo alguien una vez, sencillamente no hay otro cuadro comparable a *Blue Poles*. Sin embargo, muchas personas creen que Pollock no era capaz de crear este cuadro. Se convirtió en una obra muy problemática. “¿Por qué, de repente, contiene esas cosas un Jackson Pollock?”

Mantener cualquier clase de vida artística (mantenerse vivo en tanto que artista) implica cambiar. Sin embargo, el cambio es lo más difícil de aceptar para el público. Yo creo que la cultura siempre procura reprimir al artista precisamente porque la esencia de la creación artística estriba en mantenerse libre y a la sociedad no le interesa que las personas tengan libertad individual porque eso no refuerza esa misma sociedad. Un artista opta por

ejercer su libertad y como manifestación de esa libertad Jackson Pollock crea *Blue Poles* y dice: "A cambio de mi libertad les doy esto". Pero la sociedad no lo quiere aceptar. Dice: "No, no está bien, las últimas obras sí lo estaban pero ésta no." Un nuevo libro sobre Pollock afirma que estaba dibujando imágenes y que éstas "se caían del lienzo", lo que no es más que otro ejemplo del rechazo que sufre su genio artístico. Es ridículo buscar otras explicaciones al aspecto de estas obras, como si Pollock fuese demasiado estúpido para no saber lo que estaba haciendo y estos cuadros hubiesen llegado por casualidad a ser como son. Tantas excusas... todo menos aceptar el hecho de que Jackson Pollock era un gran pintor cuyo trabajo abarcaba una gran variedad de elementos incluyendo muchos típicamente americanos.

Tengo amigos que insisten en que uno no puede ser un gran pintor americano si no ha atravesado el país en coche, porque de cualquier otra manera uno no tiene ni idea de cómo es este lugar. Pollock lo entendía perfectamente. La idea del movimiento es esencial para su obra; sin embargo, al hablar del movimiento en una obra de Pollock es necesario referirse al inmenso espacio de América. Hay que saber que durante su vida Pollock atravesó el país con frecuencia en coche, en tren y hasta en el techo de los vagones del ferrocarril. También pasó un verano como guarda forestal en un extremo del Gran Cañón. Uno puede imaginarse a este joven extremadamente sensible, inmerso en el paisaje y completamente seducido por la idea de crear arte, y se da cuenta del impacto que este verano tendría en sus cuadros. ¡Ese hombre conocía el espacio de este país! Y toda esta experiencia se introduce en su pintura y determina lo que emana de ella.

Existe una gran confusión en torno a lo que un artista crea en su estudio, como si fuera algo opuesto a lo que crea fuera de su estudio, y sobre cómo le afecta cada uno de estos ambientes y circunstancias. Lo grandioso de Pollock —y esto es algo, acerca del arte, que parece haberse olvidado después de su muerte— era su convicción de que cada trabajo formaba parte de una búsqueda continua. Ser artista no consiste en crear obras independientes. Ser artista consiste en realizar tu obra y que ésta exprese la evolución de una visión. Es un proceso continuo, no tiene jamás una total e incondicional recompensa. No es cuestión de hacer algo y decir "ahí está". Lo que tú haces forma parte de tus

vivencias. No es cuestión de hacer algo y después hacer algo más y después hacer una exposición y luego vender lo que has hecho. Esto es lo que ocurre *fuera* del estudio y para Pollock estos asuntos no entraban nunca en su estudio, que era donde él buscaba su visión.

La visión del artista no es algo que exista, y que tú conozcas. Si sabes lo que has hecho y sigues creando lo que ya sabes, te encuentras en un camino tan conocido que deja de interesarte. Al contrario, con cada paso que das hacia tu visión, surgen problemas que tú tienes que perseguir. Y todo esto mientras sigues pintando en tu estudio.

Las obras de Pollock de los años cincuenta —*One, Autumn Rhythm, Lavender Mist*— poseen naturalidad y lirismo. Cuando uno contempla estos cuadros puede ver a un artista infalible funcionando en un nivel de completa seguridad. Sin embargo, esta seguridad no está presente en sus últimas obras, que transmiten la lucha del artista con su propia visión, intentando ampliarla, volviendo a sus orígenes. Pollock poseía una fuerza productiva que le permitía crear un gran número de obras. Murió cuando sólo tenía 44 años y dejó una obra cuantiosa, volvió a usar antiguos temas y los rehizo completamente. Una de las grandezas de Pollock es que nunca buscaba el camino más fácil; para él no existía la rutina. Para un artista, el hojear todos los libros escritos sobre Pollock y ver todo lo que ha creado... es verdaderamente agotador. Pollock trabajaba intensamente cada cuadro y cada dibujo. Pollock no es un genio casual. Detrás de cada una de sus obras hay una verdadera reflexión.

Cuando contemplo un cuadro como *One*, me parece que está perfectamente dibujado. No se trata tanto de la forma del trazo sino más bien de su energía. La energía está plasmada en el cuadro *One* al igual que en muchas otras de sus obras. Existe la energía física necesaria para ejecutar el trazo y luego se aprecia la intensa energía que emana de ese mismo cuadro. En *One* se puede apreciar como cada capa de pintura se ha aplicado de manera distinta. Comprendes que éstas son decisiones del Pollock dibujante y del Pollock pintor, y el resultado es una obra exquisitamente *dibujada*, y te das cuenta de que Jackson Pollock era un magnífico dibujante. Cuando contemplas un cuadro, tienes que averiguar siempre si el artista dibuja bien y dibujar bien es una

combinación de energía y control. Lo increíble de la exposición sobre Braque y Picasso fue que, desde un principio, *sabes* que Picasso dibuja mucho mejor que Braque. Todo lo que tenías que hacer era contemplar los pequeños grabados de desnudos de Braque y un par de dibujos de Picasso y veías que Picasso conseguía lo que quería con más seguridad que Braque. Y esta seguridad recorre toda su obra. Es la clase de seguridad que percibes en *One*. Pollock hizo grandes avances en su manera de abordar la pintura. Tema, color y forma son todos grandes avances. *Tenía* que ser un gran dibujante aunque no creo que tuviese mucha confianza en su dibujo; creo que trabajaba en ello constantemente. Cuando pienso en las magníficas cosas que hay por el mundo recuerdo un dibujo de Pollock que está en Stuttgart. Se trata de una obra de esmalte negro sobre papel y que contiene sólo tres formas hechas con trazos de energía pura. Es una de las obras más emocionantes de toda la historia del arte. Que Pollock dibujase bien no tiene nada que ver con un tipo de habilidad convencional. Tiene que ver con dibujar con el cuerpo.

Dicen que Pollock no era una persona muy atractiva, pero cuando trabajaba simplemente se transformaba. Podía controlar el sentimiento total de la pintura yendo hasta su estrato básico y sacándolo a la luz. Lo básico es el lienzo y lo que ocurre en el lienzo es un juego dinámico entre lo que se aplica y aquello sobre lo que se aplica. Todo se convierte en dibujo. En otras palabras, en un cuadro en blanco y negro como *Echo*, no está creando solamente dibujos en negro. Lo blanco tiene la misma importancia que el negro. Y en *One* miras los colores y los trazos e intentas dibujarlos de nuevo: miras los trazos negros y sigues su movimiento sobre el lienzo, luego sigues los blancos, luego los marrones... Sin embargo, siempre llegas a un punto en el que pierdes el rastro; su lectura es imposible porque nunca puede leerse como una sucesión de capas. Es agradable pensar que, bueno, debió pintar todo lo negro al mismo tiempo y podemos seguir esos trazos; pero cuando miras el cuadro de verdad te das cuenta que existen lugares donde el negro cubre el blanco, y luego también hay sitios donde el blanco está encima del negro. No sé a ciencia cierta cómo estaba trabajando con estos colores, cómo podía ir y venir entre los colores y las capas. Los colores parecen estar dados en capas sobre el lienzo pero creo que existía un movimiento

más orgánico entre lo que parece que es la capa inferior y lo que parece que es la capa superior. Hay sin duda mucho *más*: Pollock no permite que su pintura se lea como una mera sucesión de capas, todos esos trazos y colores se convierten en el espacio real del cuadro.

Es muy importante el acto físico de mirar un cuadro. Una buena manera de abordar un cuadro es observarlo a una distancia equivalente más o menos a su altura, duplicar después esta distancia y, finalmente, mirarlo en detalle, de cerca, desde donde puedas empezar a responder a las preguntas que te has hecho en cada uno de esos distintos puntos de observación. Si en un museo observas varios cuadros de esta manera, es como un baile; es casi un ritual de participación. Si miras cuidadosamente desde cada una de esas distancias creas un espacio que se deriva de la pintura misma como objeto físico y como campo visual. Cuando lees los diferentes niveles de *White Light*, empiezas por la base del lienzo, después lees el azul, el amarillo, hasta el rojo y luego los blancos y después ves los colores negros atravesando el lienzo, luego los azules, y, de repente, si te involucras, entras en un mundo verdaderamente inexplicable. El mundo del cuadro sólo se puede explicar en el sentido de ser lo que tú estás mirando. Esta experiencia te está ocurriendo a ti mientras contemplas el cuadro. Los pintores pintan cuadros para eso: para que tú entres en su mundo.

Cuando hablo del color blanco grisáceo que penetra *White Light* tengo que expresar lo que significa para mí estar en ese mundo blanco grisáceo. Cuando me dirigía al Museo esta tarde había una luz muy *hermosa*. Nueva York posee una fantástica luz plateada y hoy la ciudad estaba llena de luz. El aire era puro y la atmósfera brillante. Mientras esperaba en la esquina de una calle pensando: “Bueno, voy a dar una charla sobre Jackson Pollock esta tarde”, alcé la mirada y vi unas nubes moviéndose en una dirección, y otras, ligeramente adelantadas, desplazándose en dirección contraria. Y miré esas nubes y sentí estos dos amplios movimientos con verdadera empatía. Y eso es justo lo que ocurre en *White Light*. Diversos movimientos funcionan en oposición y colaboración, y ese color blanco grisáceo empieza a moverse atravesando el cuadro en una dirección y el color amarillo empieza a moverse atravesando el cuadro en otra dirección.

Por supuesto existen diferencias en la manera en que te relacionas con cuadros muy grandes y con cuadros más pequeños. Sé que la mayoría de las interpretaciones sugieren que “entras” en el espacio de estos grandes cuadros porque te proporcionan un ambiente a escala humana. Sin embargo, considero que los más pequeños son los que de verdad te atraen hacia su interior. A lo mejor debido al tamaño de los cuadros grandes existe un distanciamiento. No sabemos con seguridad si Pollock pintó con un lienzo preparado con bastidor, así que no sabemos si comenzaba a pintar basándose en una forma rectangular preexistente. Pero, en sus lienzos más pequeños parece que pintaba hasta el borde, produciendo una reverberación más allá de ese borde, lo que no ocurre con los lienzos grandes extendidos sobre el suelo y luego recortados. En algunos de los cuadros negros, Pollock crea esas grandes configuraciones, esas cosas circulares casi como columnas vertebrales, increíblemente inventivas, que se deslizan por los lados, logrando que uno tome conciencia del borde de los lienzos. Es como la diferencia entre que te cuenten un cuento y que tú seas uno de los personajes del cuento. Lo que ocurre en los lienzos pequeños —y la verdad es que incluso *White Light* y *Scent*, aunque pequeños en comparación con *One*, no son en realidad obras pequeñas—, es que te conviertes en un personaje del cuento y, en cambio, en los grandes cuadros eres solamente un testigo.

Pollock nos ha proporcionado imágenes muy potentes y directas. Hace muchos años que no veo *Scent*, y lo que significa para mí como pintura se ha convertido en un motivo constante de reflexión. Recuerdo que al verlo tuve una experiencia que es muy raro tener cuando se miran cuadros. Es como si este cuadro estuviera grabado a fuego en mi mente. Recuerdo imágenes de esta obra; recuerdo que había pájaros, extraños pájaros. Y me encanta mirar el cuadro *Number 7, 1952*, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, como si no se tratase de una cabeza, sino de un monstruo de extraños orificios masales. Posee ese hermoso color amarillo, como si algo se hubiese derramado sobre el lienzo o se tratase de un error de ejecución en el estudio. Pero allí está. Le proporciona algo increíble a la obra. Y los cuadros en blanco y negro —los veo como retratos de monstruos, cuyas imágenes me asustan. No son formas estereotipadas, y no derivan de ejercicios de Jung. Son imágenes que salen directamen-

te de Jackson Pollock. Son cuadros muy fuertes y extraños. Contienen criterios y tendencias que no puedes comprender.

Con frecuencia voy a ver el cuadro *Number 7, 1952* y siempre encuentro algún defecto: ¡Oh!, digo, “la parte inferior es demasiado pesada para mi gusto”, o encuentro cualquier otro reparo. Pero el fin de semana pasado fui a verlo y esta vez cobró vida. Contemplé los tonos negros, luego los marrones y el cuadro empezó a decirme algo, fue un momento muy emocionante para mí. No sólo Jackson Pollock, sino una gran parte de Nueva York volvía a abrirse ante mis ojos. Uno de mis comentarios favoritos, hecho por Maynard Solomon refiriéndose a Beethoven, es que éste dice que lo importante de una obra de arte es que sea una fuente de energía constantemente renovable. Quien contemple un Jackson Pollock podrá sentir la fuerte energía que hay en su interior. Es uno de los grandes valores del arte; siempre se puede volver a él y sentirlo de nuevo. Siempre está vivo; bueno, no *siempre*, porque no está vivo cuando nadie lo percibe y cuando nadie responde a su fuerza.

Fragmentos de una charla sobre Jackson Pollock ofrecida por Brice Marden en el Museo de Arte Moderno de Nueva York el 16 de noviembre de 1989. Han sido tomados de *Brice Marden. Cold Mountain*, by Brenda Richardson, Houston Fine Art Press, 1992. Las ilustraciones han sido tomadas del mismo libro y de *Brice Marden*, New York, Matthew Marks Gallery, 1996.

El aliento poético y la usura de Pound*

Allen Ginsberg

Traducción: Patricia Gola

AG: Una tendencia formal del verso del siglo XIX (como se practica en el siglo XX) era uniformar todo de acuerdo a una regularidad metronómica, de manera tal que uno podía leer un poema casi sin entonación, sin emoción alguna, sin ninguna diferencia en el tono de voz:

*Tell me not, in mournful numbers,
Life is but an empty dream!
For the soul is dead that slumbers,
And things are not what they seem.
Life is real! Life is earnest!¹*

En realidad uno puede leerlo en voz alta mecánicamente.

Pienso que el verso de Charles Olson permite una cierta improvisación pero da el aliento con el cual se debe empezar; la disposición en la página dice dónde se puede respirar. O —diría— da un paradigma: la forma en que el poema está dispuesto en la página es un paradigma del ritmo respiratorio. O al menos así es como yo lo hago. Si bien esto lo he aprendido más de Kerouac que de Olson.

La forma en que Olson corta el verso es la forma en que está moviendo el dedo, respirando. Eso es lo que entiendo por verso

* Clases de poesía moderna: Universidad de Wyoming, Laramie, Wyoming, 26 de abril, 1971.

¹ Se trata del comienzo de "Un salmo de vida" de Longfellow. Preferí transcribir el fragmento del poema en inglés para que así se pudiera percibir lo señalado por Allen Ginsberg. Una traducción tentativa, sin embargo, sería: "¡Dime que la vida, en números lúgubres,/No es sino un sueño vacío!/Ya que el alma es lo muerto que sueña,/Y las cosas no son lo que parecen./¡La vida es real! ¡La vida es seria!" (N. de la T.).

proyectivo: los versos están distribuidos en la página en forma muy parecida o como uno los cortaría en la propia respiración si los estuviera pronunciando en voz alta. Fueron escritos para ser dichos en voz alta. Como si en verdad fueran dichos en voz alta. Uno podría marcar un poema en la página para indicar qué ritmo se debería usar, qué frases entrarían en un solo aliento, y qué otras en alientos breves; qué palabras simples como “Oh” podrían ir solas, en alientos individuales, llevando todo el peso y el tiempo. La respiración del poeta es idealmente reproducida por la respiración del lector.

Lo que quiero decir es que “la forma es siempre una extensión del contenido”.² Digamos que tu contenido es la emoción “Uuuuh, uuuuh uuuuuuuuuuuuaah”, digamos que ése es el contenido general de lo que tenías que decir afectivamente, reduciéndolo a un suspiro puramente emocional:

O!
That the earth
Had to be given to you
This way.³

Entonces, ¿cómo se distribuiría este poema en la página, con qué alientos, cuántas palabras pronunciarías de un tirón? En otras palabras, ¿con qué ritmo lo dispondrías? Yo pienso que está marcado con respiraciones cortadas:

*“O!/That the earth/Had to be/Given to you/This way”.*⁴

P: ¿Sugieres que Olson ha tenido alguna influencia sobre ti?

AG: Oh, sí, por supuesto, lo conocí bien: ¡llevé su ataúd a la tumba! Sí, la influencia de un peso pesado.

² En el ensayo de Olson “El verso proyectivo”, éste atribuye a Robert Creeley el mérito de la formulación: “La forma nunca es más que una extensión del contenido”.

³ ¡Oh!/Que la tierra/Haya tenido que serte dada/Así.

⁴ ¡Oh!/Que la tierra/Haya tenido que serte/Dada/Así!

P: ¿Cómo te las arreglas con el sonido en esos versos (de Olson)?, ¿existe alguna manera de señalar una variedad de distribución en la página?

AG: No, en realidad no conozco ninguna forma de hacer eso. ¿Han oído alguna vez recitar a Olson en vivo o en una grabación? No tenía un tono demasiado variable; leía más bien con una excitación progresiva de la voz, como en "By ear, he sd./ But that which matters, that which insists, that which..."⁵ A veces llegaba casi a una especie de énfasis dramático shakespeariano, de "O! O!/ That the earth..." Y algunos de sus versos eran más bien nostálgicos: "This way". No recuerdo una gran variación del tono musical en su ataque como yo lo tendría en el mío, o como Kerouac muy a menudo lo tenía.

Kerouac tiene una breve afirmación sobre poesía que está en el apéndice del libro de Don Allen, que es un conjunto de afirmaciones hechas por diferentes personas sobre cómo estaban escribiendo, cómo hacían su carpintería, por así decir, cómo se explicaban lo que estaban haciendo con respecto a la disposición en la página. Y Kerouac tiene breves afirmaciones muy buenas, de menos de una página, que fueron publicadas originalmente en *Evergreen Review*,⁶ las cuales se aproximan considerablemente a las sugerencias prácticas del verso proyectivo en cuanto a la escritura y a la disposición en la página.

⁵ De oído, dijo. / Pero aquello que importa, aquello que insiste, aquello que...

⁶ El trabajo de Kerouac "Essentials of Spontaneous Prose" apareció en *Evergreen Review*, verano de 1958, pp. 72-73; allí escribe sobre "Métodos": "Ningún método que separe las estructuras-oracionales ya de por sí arbitrariamente plagadas de falsos dos puntos y de tímidas comas generalmente innecesarias, sino el vigoroso guión separando la respiración retórica (como la música de jazz que toma aire entre frases) — 'las pausas medidas que son esenciales para nuestro discurso' — 'divisiones de los sonidos que oímos' — 'El tiempo y cómo anotarlo' (William Carlos Williams)".

En la página 414, en el apéndice "Statements on Poetics" de la antología de Don Allen, Kerouac escribe:

"El ritmo que indica cómo uno decide atacar lo expresado determina el ritmo del poema, ya sea que se trate de un poema de versos separados, o de un poema formado de un verso infinito llamado prosa..."

P: ¿Eso salió antes que el ensayo de Olson sobre el verso proyectivo?

AG: No, pero no creo que se hayan influido mutuamente; no creo siquiera que conociesen el trabajo de cada uno.

P: ¿Acaso no reclama Kerouac en *The Paris Review*⁷ que Olson tomó el asunto del verso proyectivo de él?

AG: Creo que sí. Pero estaba borracho. Es decir, Kerouac estaba harto de ser agrupado como un poeta literario junto con un montón de otros poetas literarios que trabajaban sobre la forma “proyectiva” del verso. Kerouac sentía que era exactamente lo mismo que un *cowboy* americano hablando como *cowboy* o como ferroviario. No quería una etiqueta de estereotipo literario sobre él. Cuando los críticos escribían sobre poética en *The New York Times*, o en alguna otra vulgar fuente común, lo colocaban allí: “Entre otros que practican el verso proyectivo está Jack Kerouac”. Bueno, Jack Kerouac era un marinero borracho, salmodiando junto al mar.

¿Cuándo fue publicado por primera vez el “Verso Proyectivo”?

P: Creo que en 1950, en *Poetry New York*.⁸

AG: Uh, huh. En la revista *Tambimuttu*. No creo que Kerouac lo haya visto alguna vez. Aunque Kerouac también estaba escribiendo poesías espontáneas alrededor de 1950. Hubo casi un sincronismo, todo el mundo empezó a escribir en la forma abierta. Alrededor del 48 es, en realidad, justo el momento. Lo recuerdo bien porque fue cuando yo empecé a escribir en verso libre a la manera de Williams.

⁷ En la entrevista Kerouac dice en el *Paris Review*, no. 43, p. 83: “Formulé la teoría de la respiración como medida, tanto en prosa como en verso, independientemente de lo que Olson, Charles Olson diga. Formulé dicha teoría en 1953, respondiendo a un pedido de Burroughs y Ginsberg.”

⁸ En *Poetry New York*, no. 3, 1950, pp. 13-22. Reimpreso como volumen separado *Projective Verse*, Totem, New York, 1959; incluido en *Selected Writings of Charles Olson* por Robert Creeley, New Directions, New York, 1966, pp. 15-26, y en *The New American Poetry* por Donald M. Allen, Grove Press, New York, 1960 pp. 386-397.

P: ¿En ese momento?

AG: Conscientemente, por los años 49 y 50.

P: ¿Viste alguna vez una carta que Williams escribió al National Council of Arts and Sciences, creo que por 1950, en la que describía o prescribía cuál iba a ser la nueva medida americana, en la que enfocaba su atención hacia un verso largo de pies variables?

AG: Recuerdo lo que dijo sobre el pie variable. Pero no supe lo que dijo en relación al verso largo. Todo lo que Williams escribe sobre la métrica es generalmente interesante porque es tan práctico y sencillo que lo que escribe tiene sentido en un nivel muy básico. El ensayo sobre el verso proyectivo de Olson es muy presuntuoso, pero muy útil en realidad puesto que tiene muchas sugerencias prácticas para el uso de claves en la máquina de escribir, es decir barras, puntos y cosas por el estilo para marcar el tiempo, para dar pistas al lector de cómo suspender el aliento, cómo esperar, cómo detener la respiración, cuándo volverla a tomar.

P: Tuve la impresión, sin embargo, en ese ensayo, de que Olson desatendía o minimizaba ciertas cosas que quizá Williams estaba tratando de hacer con el ojo. Y mientras que uno puede encontrar en ese ensayo tantas cosas que se remontan a los primeros ensayos de Williams y a los ensayos de Pound, particularmente eso, el ojo, la vista, la visión como aparece en Williams, en una especie de prosodia geométrica, Olson lo pasa por alto.

AG: ¿Quieres decir la disposición en la página? Bueno, pienso que Olson estaba más preocupado con el hecho de cómo se marca en la página el equivalente de la variación conversacional impulsada por la respiración en el discurso.

P: Sí, pero sigue siendo algo visual. En otras palabras, él está tratando de usar la impresión de la máquina sobre la página para señalar lo que se debe hacer.

AG: ¿Con la respiración?

P: Sí.

AG: Williams disponía muy frecuentemente los versos de manera un tanto arbitraria, sólo un poco, ya sabes, un poco para lucir sobre la página.

P: ¿Piensas que la disposición era arbitraria?

AG: A veces. Al principio. Más tarde se sintió más y más atraído por la idea de que cada verso individual fuera un poema-respiración separado y por los versos articulados que escribía al final; ¿conocen su poesía última donde usa la estrofa triádica, como en *The Desert Music*?, ¿alguien ha visto alguno de esos poemas?

P: Sí. ¿Sacó eso de Maiakovski?

AG: Lo dudo. En realidad hay traducciones de Maiakovski, hechas por Jack Marshall y otra gente, que tienen una forma similar. Williams conoció a Maiakovski y lo escuchó leer en el Village en los años veinte. Pero no sé si había visto aquellas traducciones que tenían forma triádica.

Lo explicó como un “pie variable”, “una medida relativa”. ¿Tiene alguien una idea de por qué necesitaba una medida relativa o un pie variable?

P: No hemos llegado a eso todavía.

AG: Miren, básicamente estaba escuchándose hablar y escuchando a otra gente hablar alrededor suyo, y estaba tratando de encontrar la manera de ponerlo en la página, ya que así podría tomar ventaja de todos los breves y bellos ritmos del discurso del consultorio, de la oficina, de la cocina, del baño, de la calle, de la tienda. De esta manera podría obtener pequeños tonos ondulares de lo que oía que su mujer le decía al tendero en el teléfono: *Bring me nothabottamilk*.

O aquel poema, el más claro para poner de ejemplo; ése sobre el cartero:

*Why not you bring me
a good letter. One with
lots of money in it.*

*I could make use of that.
Atta boy! Atta Boy!*⁹

Allí tenía un pequeño refrán, un refrán de canción como “Atta boy! Atta boy!” que venía directamente del oído callejero, el cual nunca había sido usado antes en poesía; nunca se pensó que era poético decir “Atta boy! Atta boy!” o al menos nadie se dio cuenta de su bonito ritmo como se dan cuenta con Shakespeare, por ejemplo, en “With a hey, and a ho, and a her nonino”, o en “With heigh! with, heigh! the thrush and the jay”, “The white sheet bleaching on the hedge”.

Y él tiene un bello poemita, “Turkey in the Straw”,¹⁰ en el que el hablante dice “kissed her while she pissed”.¹¹ En lo que estaba interesado era en el *sonido*, el sonido *rítmico*, porque obviamente se trata de cualquier forma, de un verso gracioso, pero independientemente de ser un verso humano extrañamente gracioso, es también como ese “Atta boy! Atta boy!”: él “kissed her while she pissed”. Dadakadadaka, con ese “kissed/pissed”. Es decir, es como una graciosa rima de refrán sacada del lenguaje más cotidiano, más terrestre, más de la vida diaria. Pero lo que él estaba buscando —como esa imagen de *Paterson*¹² en la que madame Curie busca rastros de radio—, lo que él estaba buscando eran pequeños rastros de ritmo, pequeños rastros de patrones rítmicos recurrentes extraídos del habla diaria que pudieran ser adaptados a su poesía.

Puesto que su oído estaba afinado de manera muy exquisita, de repente se preguntó: “Caramba, ¿cómo se puede poner eso en un pentámetro yámbico?”, y obviamente no se podía. Entonces, ¿qué tipo de prosodia tendría uno que sacar de la cabeza, del oído, del medio y del espacio propios si se quisiera incluir todos esos pequeños ritmos exquisitos que son música pura, pero que nunca

⁹ “To Greet a Letter-Carrier”. Por qué no me trajiste/una buena carta/Una con/ mucho dinero./ Podría hacer uso de él./;Qué muchacho! ;Qué muchacho!

¹⁰ “Turkey in the Straw” sólo apareció en la primera edición de los *Collected Later Poems* de William Carlos Williams.

¹¹ “La besó mientras ella orinaba”.

¹² Ver parte II, libro cuarto de *Paterson* de William Carlos Williams, *New Directions*, New York, 1963, pp. 201-213.

fueron considerados como música por los contadores de la métrica de la Academia? O por los contadores de la métrica que estaban escribiendo:

*Meanwhile we do no harm; for they
That with a god have striven,
Not caring much for what we say,
Take what the god has given;
Though like waves breaking it may be,
Or like a changed familiar tree,
Or like a stairway to the sea
Where down the blind are driven.*¹³

Eso es Edward Arlington Robinson sólo un par de décadas antes de que Williams escuchara “I’ll kick yuh eye”, o “Atta boy! Atta boy!” Es así como dos universos sonoros totalmente distintos se abren paso en la poética americana: uno haciendo eco a una tradición de pulsaciones metronómicas, contando los acentos, ésa tiene quizás doscientos años. En realidad, ese patrón yámbico o esa clase de acento prosódico —¿saben lo que es el acento prosódico?— es como el ritmo que se aprende en la escuela primaria para “Hickory Dickory Dock”. No es en verdad muy viejo, quiero decir no se remonta muy atrás, al menos eso dice la gente, que la parte vocal cantada no se remonta muy atrás. Esas medidas del verso surgieron de la música cantada, y luego cuando dejaron de usar la música tuvieron que idear otra forma de unir la estrofa, por lo que adaptaron la vieja notación latina de vocales largas y breves para obtener así acentos duros y blandos, aplicados no a la longitud de la vocal sino al acento. ¿Saben algo acerca de la métrica cuantitativa?

P: Algo, sí.

¹³ Al igual que el fragmento de Longfellow, preferí transcribir esta estrofa de E. A. Robinson en inglés para que se pudiera percibir las cuestiones de ritmo y sonoridad: “Mientras tanto no hacemos daño; porque aquellos/Que junto a un dios se han esforzado,/Sin importarles mucho lo pronunciado,/ Toman lo que el dios ha dado;/O como un árbol familiar mudado,/O como una escalera que da al mar/Hacia donde los ciegos son llevados”. (N. de la T.).

AG: ¿O tienen alguna noción de lo que sería la métrica cuantitativa como algo distinto de la métrica de acento cualitativo? ¿Alguna vez oyeron algo al respecto?

P (Instructor): No me digan que no oyeron nada, sólo díganme que no recuerdan haberlo oído. Hemos hablado sobre eso.

AG: ¿Han hablado de eso con relación a Pound?

P: No.

AG: Hablemos de eso ahora, ya que es algo que me interesa. Pound dice en algún lugar, en uno de sus ensayos, que lo que va a suceder con la poesía americana es que la métrica se basará en “una aproximación de la cantidad clásica”; aproximación, no exactamente igualación. Luego, ¿qué es la cantidad clásica? (cita de memoria).

*Malest, Cornifici, tuo Catullo,
malest, me hercule, et ei laboriose,
et magis magis dies et horas
quem tu, quod minimum facillimumque est,
qua solatus es allocutione?
Irascor tibi. Sic meos amores?
Paulum quid lubet allocutionis,
maestius lacrimus Simonideis.*¹⁴

Lo que yo entiendo, a partir de lo que dice Pound, es que los romanos prestaban atención a la longitud de la vocal y, por lo mismo, tenían un valor asignado (longitud) para cada vocal, semivocal y vocal plena, para vocales largas y breves. En “Paulum quid lubet” la “um” sería larga y “Pa” breve, creo. Quiero decir, no conozco el sistema, sólo la idea general. “Paulum quid lubet

¹⁴ Catulo, *Cármenes* XXXVIII: “Tu Cátulo está malo, Cornificio;/malo, por Hércules, y acongojado,/y cada día y cada hora está peor./Y tú —tan sencillo y fácil como es—/¿con qué palabras le has consolado?/Te tengo rabia; ¿así tratas mi cariño?/ Dime aunque sólo sea una palabra de consuelo,/más triste que las lágrimas de Simónides.” (Trad. de Juan Petit).

allocutionis". Algunas de estas vocales son breves, otras son largas. Así podrían contarse cuatro vocales breves y dos vocales largas; lo cual haría un verso de cuatro vocales largas —un verso que incluyera cuatro vocales de longitud media y dos de longitud total.

¿Saben a qué me refiero por longitud media, distinta de la longitud total? Aquella que exige un tiempo mayor para su pronunciación. Con la salvedad de que se daba por sentado que los latinos tenían un esquema gramatical regular, en el que a ciertas vocales se las designaba como medias y de ciertas otras se decía que tenían longitud total. Nosotros sólo podemos hacer aproximaciones en lengua inglesa. La "a" en la palabra "half" es, digamos, una vocal prácticamente media; la "a" en "fall" es larga, es una vocal total. Es así como, probablemente, compondrían versos de la misma longitud, versos constituidos, por ejemplo, de cuatro vocales breves y cuatro largas; esto equivaldría a un verso de una longitud de cuatro vocales, y luego el verso siguiente podría tener seis breves y una larga, y ése también equivaldría a un verso de cuatro vocales largas. ¿Soy claro o estoy confundiéndolos más?

P: No, está claro.

AG: Es un poco abstracto, pero no *tan* abstracto. Esa es, al parecer, la base de la métrica cuantitativa clásica. En ese entonces, las vocales se medían en términos de largas y breves; más tarde, cuando el inglés adaptó el acento métrico, cuando comenzó a contar el acento, es decir, el peso, el énfasis: "Thís ĩs thē fórest pŕíméval. Thē múrmŭring piñes and thē..."¹⁵, no se contaba la longitud de la vocal, sino la intensidad del acento sobre la vocal. Lo que en realidad hicieron fue adaptar la notación clásica de larga y breve y también el pie clásico. Un pie clásico incluía, digamos, dos largas y una breve; otro, una breve y una larga. Así los poetas ingleses adaptaron esos pies poéticos al acento. En otras palabras, tomaron simplemente el esqueleto de la medición clásica y lo adaptaron al acento, en lugar de contar la cantidad o longitud de las sílabas.

¹⁵ Sacado del primer verso de *Evangeline* de Longfellow.

Pound pensaba que esa transición homogeneizaba, o mejor, lo reducía todo a un simple discurso de la conciencia, de manera tal que ya no se podía oír el tono musical de la vocal *y*, por lo mismo, tampoco se podía medir la emoción ni el sentimiento; ya no se prestaba atención al tono conductor de las vocales, al sonido musical y a la longitud de las vocales (como en la métrica griega y latina), en lugar de las marcas acentuales. Así que Pound comenzó finalmente a escribir una poesía que es en cierto modo musical, basada todo el tiempo en la *o*, en el sonido de las vocales, como en aquella magnífica sección sobre la usura en *The Cantos*. ¿Lo tienen aquí? Probablemente está en *Selected Poems*. (Se le proporciona una copia del libro).

A propósito, hay una grabación realmente estupenda¹⁶ de Pound leyendo esto; se hizo en 1966, en el Spoleto Theatre, cuando Pound tenía como ochenta años. Tal vez haya sido reimpresa por Douglas Records, no estoy seguro. Pero es conseguible y vale la pena; allí lee esto y otros poemas de los *Cantos*, incluyendo algunos muy tardíos. Canto XLV:

*With usura hath no man a house of good stone
each block cut smooth and well fitting*¹⁷

No sé si pueden sentirlo como vocales.

*each block cut smooth and well fitting
that design might cover their face,
with usura
hath no man a painted paradise on his church wall
harpes et luthes
or where virgin receiveth message
and halo projects from incision.*¹⁸

¹⁶ Canto LXXXI. 1.53, *The Pisan Cantos*, New Directions, 1956, p. 96.

¹⁷ "Con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra/ con cada canto de liso corte y acomodo". Para todas las citas de los *Cantares* de Pound, hemos utilizado la traducción de José Vázquez Amaral. (N. de la T.).

¹⁸ con cada canto de liso corte y acomodo/para que el dibujo les cubra la cara,/con usura/no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su/iglesia/harpes et luthes/o donde las vírgenes reciban anuncios/y resplandores broten de los tajos/.

Ahora bien, “or where virgin receiveth message/and halo projects from incision” es, pienso, “irgin eiveth essage/ãlo rojects incision” —una especie de extraña e imponente música que surge de prestar atención a la secuencia de longitudes de las vocales, las cuales son aproximadamente equivalentes al comparar un verso con otro.

*with usura
seeth no man Gonzaga his heirs and his concubines
no picture is made to endure or to live with
but it is made to sell and sell quickly
with usura, sin against nature,¹⁹*

(Esto es para la gente con conciencia macrobiótica. ¿Captan la idea? Con usura, con pan que se hace para obtener dinero, en lugar de para comer).

*with usura, sin against nature,
is thy bread ever more of stale rags
is thy bread dry as paper
with no mountain wheat, no strong flour²⁰*

(Sólo como vocales, es interesante).

*no mountain wheat, no strong flour
with usura the line grows thick
with usura is no clear demarcation²¹*

Ahora bien, si hubiese estado escribiendo en pentámetro yámbico, probablemente hubiera tratado de ajustar las palabras a un patrón acentual preconcebido, y probablemente también, hu-

¹⁹ con usura/no puede ver el hombre Gonzaga a sus herederos y sus concubinas/
no se pinta cuadro para que dure y para la vida/sino para venderse y pronto/con
usura, pecado contra natura”.

²⁰ con usura, pecado contra natura,/es tu pan siempre de harapos viejos/es tu
pan seco como el papel/sin trigo de montaña, harina fuerte.

²¹ sin trigo de montaña, harina fuerte/con usura la línea se hincha/con usura no
hay demarcación clara.

biera concluido escribiendo “with ũsŭřă thě líne gěts thíck”. Dăďăďăďăďăďăďă. Y ciertas palabras allí como el verbo “gets”, por ejemplo, hubieran sido palabras inútiles, palabras-ayudantes que no *significan* nada; se trata de verbos que muestran algún tipo de acción intransitiva pero que ciertamente no retratan un cuadro. Porque Pound enfocaba su atención en la sustancialidad de cada vocal, lo cual quiere decir que cada vocal (*Allen empieza a hablar muy lentamente como para indicar los guiones*) tiene-que-ser-pronunciada-como-si-tuviera-sentido. Y eso indica que tienen que tener sentido, y no ser (*lo pronuncia lentamente*) pura mierda. En otras palabras, si hubiera dicho, “with usura the line gets thick”, se estaría eliminando “gets”. Pero él no dice eso, él dice, “with usura the line grows thick”.

Para decirlo de otra manera, él llenó el sonido con un significado porque prestó atención al hecho de que el sonido es prolongado y real, y puede ser pronunciado con sentimiento —por lo que *significa* algo, y no es posible que sea una especie de palabra invisible como *gets*— *gets* no diría nada. En ese verso es como si aludiera al hecho de que siglo tras siglo la gente *compra* cuadros, como inversión, para colgarlos, para revenderlos, o de cómo la gente los pinta para venderlos, en lugar de pintarlos con un propósito religioso. Así, el verso se vuelve cada vez menos delicado, cada vez menos cuidado, y deriva simplemente en un verso rápido para sacar algún dinero: el verso *grows thick*, “se hincha”, con el paso del tiempo, con el crecimiento de los bancos, con el crecimiento del capitalismo, con el crecimiento del uso explotador del dinero. Toda esta cuestión de la usura es un resumen de sus teorías económicas generales y de su ataque a los bancos y al abuso del dinero; un ataque que probablemente tiene sentido para ustedes en otros términos —así como cualquiera que construye dormitorios universitarios para obtener dinero obviamente va a escatimarlos— y “with usura the walls grow thin, with usura the ceilings grow lower”.²² Y lo mismo dice sobre la pintura, sobre la pintura mural.

with usura the line grows thick
with usura is no clear demarcation

²² “con usura los muros se adelgazan, con usura los techos descienden”.

*and no man can find site for his dwelling.
 Stone cutter is kept from his stone
 weaver is kept from his loom
 WITH USURA
 wool comes not to market
 sheep bringeth no gain with usura
 Usura is a murrain, usura
 blunteth the needle in the maid's hand
 and stoppeth the spinner's cunning. Pietro Lombardo
 came not by usura
 Duccio came not by usura
 nor Pier della Francesca; Zuan Bellin' not by usura
 nor was "La Calunnia" painted.
 Came not by usura Angelico; came not Ambrogio Praedis,
 Came no church of cut stone signed: Adamo me fecit.
 Not by usura St Tromphime
 Not by usura Saint Hilaire,
 Usura rusteth the chisel
 It rusteth the craft and the craftsman
 It gnawed the thread in the loom
 None learneth to weave gold in her pattern;
 Azure hath a canker by usura; cramoisi is unbroidered
 Emerald findeth no Memling
 Usura slayeth the child in the womb
 It stayeth the young man's courting
 It hath broughth palsey to bed, lyeth
 between the young bride and her bridegroom
 CONTRA NATURAM
 They have brought whores for Eleusis
 Corpses are set to banquet
 at behest of usura.²³*

²³ con usura la línea se hincha / con usura no hay demarcación clara / y nadie puede hallar sitio para su morada. / El picapedrero se aparta de la piedra / el tejedor de su telar / CON USURA / no llega lana al mercado / la oveja nada vale con usura / Usura es un ántrax, usura / mella la aguja en las manos de la muchacha / y detiene la pericia del que hila. Pietro Lombardo / no vino por usura / Duccio no vino por usura / ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por usura / ni pintose 'La Calunnia'. / Angelico no vino por usura; no vino Ambrogio Praedis. / No vino igle-

“Ážũre hãth ă cãnkěř bŷ ŷšũřã”—da una hermosa síncopa acentual. De la misma manera que el oído de Williams se fue educando en la percepción rigurosa de frases como “T’I kick yuh eye”, “Atta boy! Atta boy!” (los matices de su propia voz-ritmo-respiración-vernáculo-del-habla-específica-de-Rutherford-New Jersey sobre la que erigió una estructura musical a imitación de su propia naturaleza musical), así Pound desplazó su oído, o como dice en los *Cantos*, “romper el pentámetro, ese fue el primer movimiento” para el cambio de conciencia del siglo. Pound estaba hablando nada menos que de la total alteración de la conciencia humana... Platón escribió: “Cuando el modo (la medida) de la música cambia, los muros de la ciudad tiemblan”. Es decir, cuando cambia la cabeza de la gente, como ocurre con la piedra, se produce un cambio total del “cuerpo del inglés” y un cambio en la percepción del cuerpo, un cambio en la percepción sensorial. Ya saben, como una comprensión súbita del rostro maniático de ojos aviesos de Nixon o algo por el estilo. Quiero decir que un cambio sensorial se produce realmente cuando hay un cambio rítmico... un cambio en los fenómenos sensoriales aparentes.

“Romper el pentámetro, ese fue el primer movimiento”. Eso aparece en algún lugar de los *Cantos*, tal vez en los “Cantos Pisanos”.²⁴ No sé cómo llegó a ese punto, y específicamente cómo llegó al estudio de las vocales en la música, pero empezó a estudiar cómo los juglares medievales y los trovadores componían las estrofas. Ellos tenían el mismo problema que él: el desplazamiento del lenguaje clásico al lenguaje vulgar (el demótico o hablado). Ellos se estaban desplazando del latín al francés provenzal y a los dialectos locales españoles, y estaban escribiendo en la lengua provincial por primera vez, motivo lo cual tenían que encontrar la manera de medir los versos en francés provenzal. Pound

sia de piedra cincelada firmada: *Adamo me fecit*./No por usura St. Trophime/No por usura Saint Hilaire./Usura oxida el cincel/Oxida el oficio y al artesano/Roe los hilos del telar/Nadie aprende a tejer oro en su dibujo;/El azur tiene una llaga por usura; el carmesí sin bordar se/queda/El esmeralda a ningún Memling tiene/Usura asesina al niño en las entrañas/Detiene la corte del mancebo/Ha llevado la perlesía a la cama, yace/entre la joven desposada y su marido/CONTRA NATURAM/Han traído putas para Eleusis/Se sientan cadáveres al banquete/a petición de usura.

²⁴ Es el Canto Pisano LXXXI.

se estaba desplazando del inglés clásico al americano provenzal, estaba tratando de escribir en idioma americano en lugar de inglés, como él mismo lo afirma una y otra vez, y como especialmente lo dice Williams —él dice que se trataba de un desplazamiento del inglés hacia el americano. Pound estaba pasando por una transición que va de la vieja prosodia acentual de los últimos doscientos años en Gran Bretaña hacia algo que se parecía más al discurso idiomático, o como él dice, la poesía debería al menos estar tan bien escrita como la prosa.²⁵ No debería ser más banal que la prosa, en tanto ser como alguien, como oh... Walter Benton, ¿o cómo se llama ese otro tipo?

P: Rod McKuen.

AG: Rod McKuen, eso es. Quiero decir que no debería contener inversiones y vaguedades puestas de cabeza...

Ahora bien. Estaba transitando de un lenguaje a otro, tratando de ir del inglés al americano, tratando de encontrar una prosodia que realmente pudiera medir el habla, de tal manera que se pudiera obtener de ella algún tipo de música uniforme; y lo que él legó originalmente —en parte como resultado de su estudio sobre los músicos— fue “el tono conductor de las vocales”. No meramente la longitud de la vocal, sino también el tono en que se pronunciaba la vocal. El *tono* en que la *vocal* se pronunciaba. Porque en los discos de Spoleto y Caedmon en los que lee “Usura” viene (*cambia el tono de voz*) “Usura slayeth the child in the womb”, y es como una especie de cosa musical, tiene diferentes notas.

P: ¿Lo lee él en el mismo *tempo* en el que tú lo estabas leyendo?

AG: Estaba exagerando.

P: ¿Qué? ¿La lentitud?

AG: Él lo lee lentamente. Es imponente, majestuoso. Conozco tres grabaciones. Una es una versión caprichosa, displicente, hecha

²⁵ Véase Ezra Pound, *ABC of Reading*, New Directions, New York, 1960.

en el manicomio, pobremente grabada en St. Elizabeth's en los años cincuenta²⁶; la otra es una grabación realmente estupenda, rara, hecha en la Universidad de Milán,²⁷ en el 57 o 58, justo cuando había salido del manicomio; ésta es absolutamente poderosa, bien sostenida, más parecida a como yo lo estaba leyendo; luego existe una tercera lectura hecha en el 66 en la que la colocación de la vocal es la misma pero más susurrada, con la voz de un viejo, como la voz entrecortada del viejo Próspero.²⁸ Pero la lentitud, sí...

P: La razón por la que te lo pregunté es que la puntuación y la sintaxis me habían sugerido una velocidad mayor.

AG: No, él lo lee lentamente. Con imponentia y lentitud, eso es justamente lo interesante.

(El timbre da por concluida la clase y entran nuevos estudiantes, mientras tanto aquellos que pueden se quedan. Allen abre con una referencia a "With Usura" que lleva a la discusión de las teorías económicas de Pound).

AG: En el Canto XLV Pound acaba de pasar por ese gran exorcismo de la usura. Ahora bien, en el siguiente canto comenta y reflexiona al respecto. Se mete con incidentes y escenas de la Primera Guerra mundial, con la gente que hace dinero de la guerra; se mete con la política bancaria de la Italia renacentista. Hablando desde la experiencia americana, dice que cuando un pequeño grupo obtiene el monopolio de la impresión material del dinero efectivo, de la moneda en circulación, entonces la corrupción entra en nuestra *polis*, en nuestro gobierno, y en la conducta de los asuntos económicos y políticos. Es decir, Pound regresa al viejo incidente sobre el que leímos algo en la escuela primaria y en la secundaria, vuelve a la discusión entre Jefferson y Hamilton sobre los bancos

²⁶ Ezra Pound Reading, Caedmon, 2 vol., TC-1122-A&B; TC-1155-A&B.

²⁷ Ezra Pound, Canto XLV (con Usura) scrittori su nastro, II, Interfacoltà della Università degli Studi di Milano E.P.I.U. 60013333, 1967.

²⁸ C.M.S. 619-*The World's Great Poets*, Vol. III, "Ezra Pound reading Cantos III, XVI, XLIX, LXXI, XCII, XVI, CXV". C.M.S. Recors, Inc., 14 Warren Street, New York 10007, 1971.

y la política bancaria. Y —al menos así lo entiendo yo— lo que está diciendo es que los bancos en América (fundados en la política del Bank of England definida por Paterson, a quien él cita) controlan el dinero; en lugar de que el Estado mismo distribuya el dinero, el dinero viene de los bancos. Este asunto es similar al de la franquicia del petróleo sobre la que se habla ahora en Alaska. Ese petróleo en realidad nos pertenece a nosotros, o pertenece a Alaska o pertenece a la Tierra o a los Estados Unidos, o al estado indio de Alaska. Las compañías petroleras dan un millón de dólares al estado de Alaska para comprar una franquicia y así sacar el petróleo. Ahora bien, ese petróleo —en cualquier caso— vale mucho más que mil millones de dólares. Así es como ellos están pagando a los políticos de Alaska mil millones, y sacando a cambio de cinco a diez mil millones. Seguramente tendrán que invertir un poco más de dinero para sacar el petróleo y contratar a los técnicos, pero gran parte de eso será subsidiado, de todos modos, de alguna otra forma por el gobierno. Así es como una asociación de hipnólogos privados ha manipulado la fantasía de la gente, los contratos y las ideas sobre los recursos públicos, en su propio beneficio.

Ahora bien, Pound está diciendo que esto pasó originalmente en América con Hamilton y con los bancos americanos, y que el pacto era que Hamilton se juntara con un grupo de alabarderos para que prestaran y depositaran dinero, para que hicieran cheques y extendieran créditos, cosa que originalmente era parte del poder soberano del gobierno federal; originalmente sólo el gobierno tenía derecho a ser el banco y a emitir dinero en forma de préstamo de créditos, de cheques, de billetes.

En este sentido lo que pasó fue que Hamilton les dijo a todos los senadores y congresistas que podrían figurar en las listas de fiduciarios de los bancos de monopolio privado si el Congreso permitía a éstos manejar el “difícil” negocio de dar crédito y dinero. Ustedes comprenderán que fue una *tarea* realmente *dura*, para lo cual era mejor que la llevara a cabo gente especialista en la materia, y puesto que el gobierno estaba ocupado haciendo sus propias cosas, lo lógico era subarrendar la actividad de préstamo de dinero. Así, los bancos pagaron al gobierno de los Estados Unidos, con el comienzo de la nación, una cierta cantidad de dinero, algo así como un par de millones de dólares, por el derecho a

organizarse. Y también sobornaron a todo un grupo de gente, según Beard si no me equivoco, a todo un grupo de congresistas y oficiales, los sobornaron al ponerlos en las listas de fiduciarios de los bancos. Lo que los bancos obtuvieron a cambio de este gasto fue el derecho a emitir (como préstamo) veinte veces tanto dinero como, en verdad, tenían de soporte en oro real.

En otras palabras, los bancos compraron los derechos —pagaron un millón de dólares al gobierno federal— y tenían un millón de dólares en oro en el sótano. Al pagar ese millón al gobierno compraron el derecho de anunciar que en verdad tenían una riqueza de veinte millones que podían prestar, incluso al gobierno, que es algo así como la parte rara en todo esto.

Lo que Pound está señalando, entonces, es que todo el sistema monetario, el sistema bancario, es una alucinación, un juego de ocultamientos, y así explica la estructura de esta alucinación para lo cual se remonta en la historia, porque la estructura cambia desde la reforma bancaria hasta la época de la reforma bancaria. Ahora es un poco distinto comparado a lo que fue en la época de Jackson, y en la época de Jackson era diferente comparado a cómo fue en los tiempos hamiltonianos. Mi idea es una idea general, no exacta, porque no sé cuánto dinero se pagó al gobierno federal para comprar la franquicia.

El asunto reside en que la franquicia es comprada por un grupo de monopolistas privados; de ahí en adelante es a ellos a quienes pertenecen los negocios bancarios, y es por eso y en ese sentido —porque pagaron al gobierno un millón y tienen un millón en el sótano— que se encuentran de repente con dieciocho millones más, en papel, que con lo que empezaron. Así, en sólo un abrir y cerrar de ojos tienen dieciocho millones más. Yo no tengo dieciocho millones más, el gobierno no tiene dieciocho millones más, el granjero no tiene dieciocho millones más, pero este grupo, este *gang*, este *gang* de hipnólogos tiene dieciocho millones de dólares.

¿En qué forma? Los tiene en una forma que les permite escribir en una hoja “soy tan bueno como el dinero”: en un cheque. En otras palabras, soy un granjero y necesito mil dólares, y puedo ir al banco para que éste me dé un papel, un cheque del banco por valor de mil dólares. Creo que bajo las regulaciones federales al principio se le permitía al banco hacer préstamos de dinero en una relación de veinte a uno: podía prestar en papel veinte veces;

tanto como tenía en oro sólido. Y era, en cierta forma, como si los bancos estuviesen imprimiendo papel billete, imprimiendo dólares, *porque el gobierno respaldaba al banco* y les dijera: “sí, ustedes nos han dado este millón, por lo que tienen el respaldo del gobierno, sigan adelante y háganlo y presten dinero”.

Esa es la razón por la que aparece una cita de William Paterson en la página veintisiete del Canto XLVI. Paterson fundó el Bank of England —el Bank of England fue creado con el mismo método alucinante— y en su programa para obtener dinero para la inversión inicial del banco, para pagar a los políticos, y para tener algún dinero de reserva, Paterson dijo a los inversionistas: el Banco

*Hath benefit of interest on all
the moneys wich it, the bank, creates out of nothing*²⁹

Esta frase se repite una y otra vez a lo largo de los *Cantos*, ¿no les resulta familiar a aquellos que los han leído? Durante años me desconcertó; nunca entendí realmente de lo que hablaba y *por qué* pensaba que era tan importante, o a qué se refería, hasta que leí un libro sobre los *Cantos* de Clark Emery llamado *Ideas into Action* que sí explica todo este asunto bancario.

Así que ésa es la razón por la que Pound dice una y otra vez “Seventeen years on this case”, “Nineteen years on this case”.³⁰ A Pound le llevó diecisiete o diecinueve años escribir este canto —el XLVI—, acumular todos los artículos, documentos y toda la evidencia de pactos sucios en relación al pacto original de Hamilton, y es por eso que Pound estaba interesado en todos los papeles sobre el patrimonio de la familia Adams, y es por eso que estaba particularmente interesado en Jackson, porque Jackson luchó contra los bancos privados. Eso fue lo que lo hizo famoso, el ser un populista, el luchar contra los banqueros y también, pienso, el tratar de quitarles el monopolio de los privilegios a los banqueros para devolver el poder soberano de emitir dinero al Estado.

Lo que se evapora, entonces, es que en este momento, como están las cosas, el Sistema de Reserva Federal garantiza que cual-

²⁹ Se beneficia con los intereses de todo dinero que éste, el banco, crea de la nada.

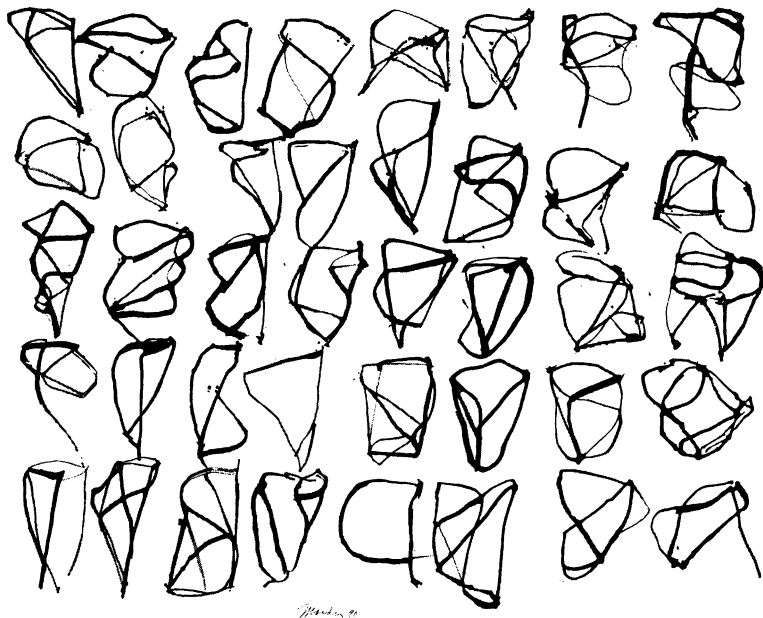
³⁰ Clark Emery, *Ideas into Action*, University of Miami Press, 1958.

quier banco existente pueda prestar en una relación de cinco a uno. Tienen un imaginario de dinero que sobrepasa en cinco veces lo que en realidad tienen garantizado, respaldado o asegurado por el Sistema de Reserva Federal, lo cual significa que en realidad es el gobierno de Estados Unidos el que a la larga está prestando ese dinero, o respaldando ese dinero. Sin embargo el gobierno de Estados Unidos, para tener dinero y poder operar cuando se endeuda, pide prestado exactamente ese dinero a los *bancos*. Y además, encima de todo, tiene que devolver a los bancos en dinero sólido, el cual le ha permitido a los bancos declarar como “real” y luego, una vez que el gobierno lo tiene en sus manos, el banco dice “sí, es real”, y el gobierno tiene que devolvérselo a los bancos. ¡Pero no sólo devolver ese dinero imaginario en dinero real sino *también* pagar intereses!

Tomado de Allen Verbatim. *Lectures on Poetry, Politics, Consciousness*, by Allen Ginsberg, edited by Gordon Ball, McGraw-Hill, 1975.

Gestos, líneas

Brice Marden

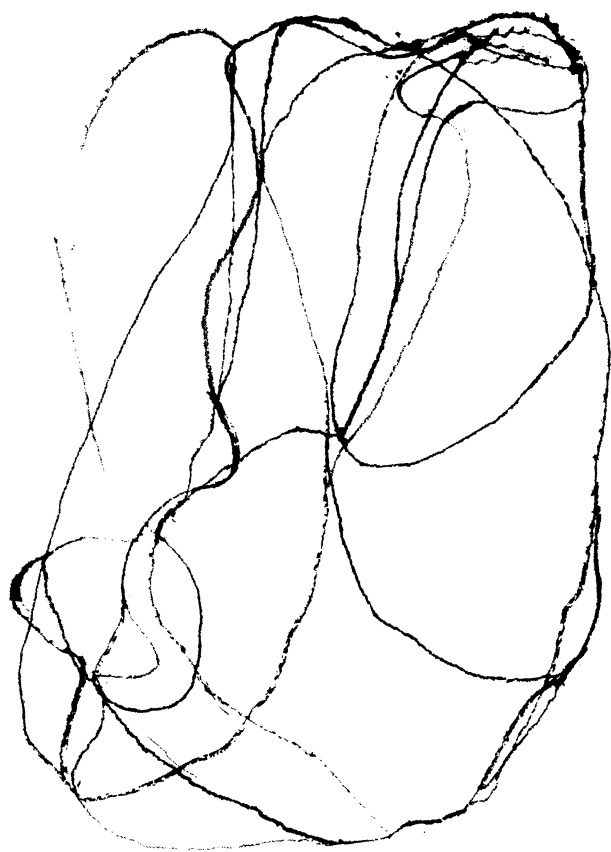


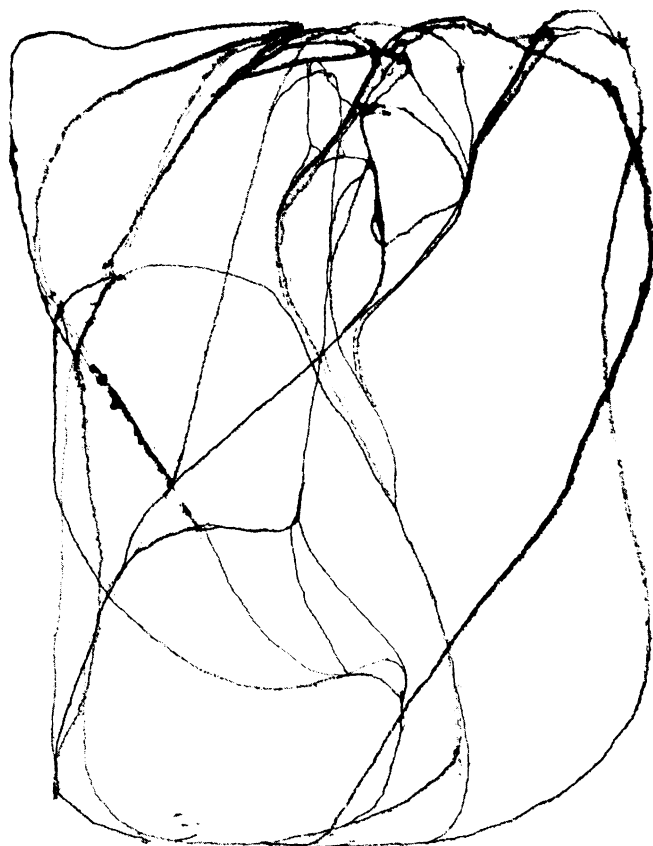
Cold Mountain Study (Forms), 1990,
tinta sobre papel, 57 x 71 cm.

Dibujar es una forma de pensar... es muy directo, pero no específico. Mi verdadera forma de pensar es visual... El hacer una serie de conexiones visuales es una idea particular, no hay principio ni fin. Empiezo con una estructura formal —pareados o lo que sea. Después prosigo desde allí. Se trata de juntar elementos, de hacer relaciones, pero al mismo tiempo de dejar al dibujo trabajar por sí mismo.



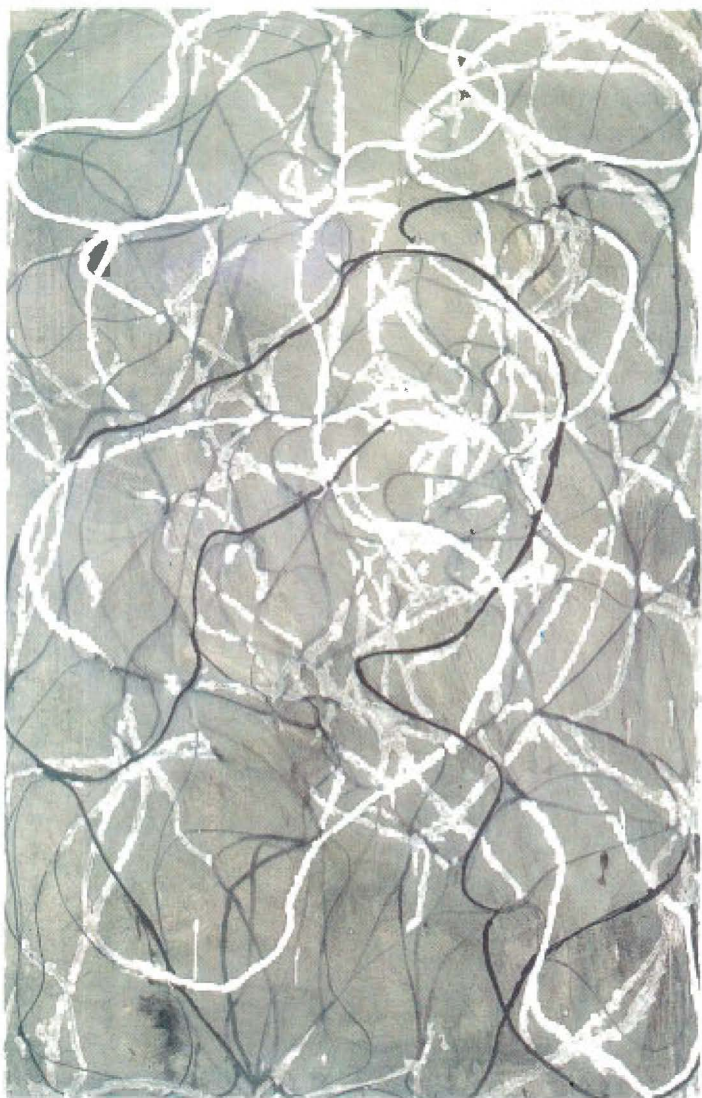
Summer group (13,12,19), 1993,
tinta sobre papel hecho a mano,
24.5 x 19.5 cm. cada uno.





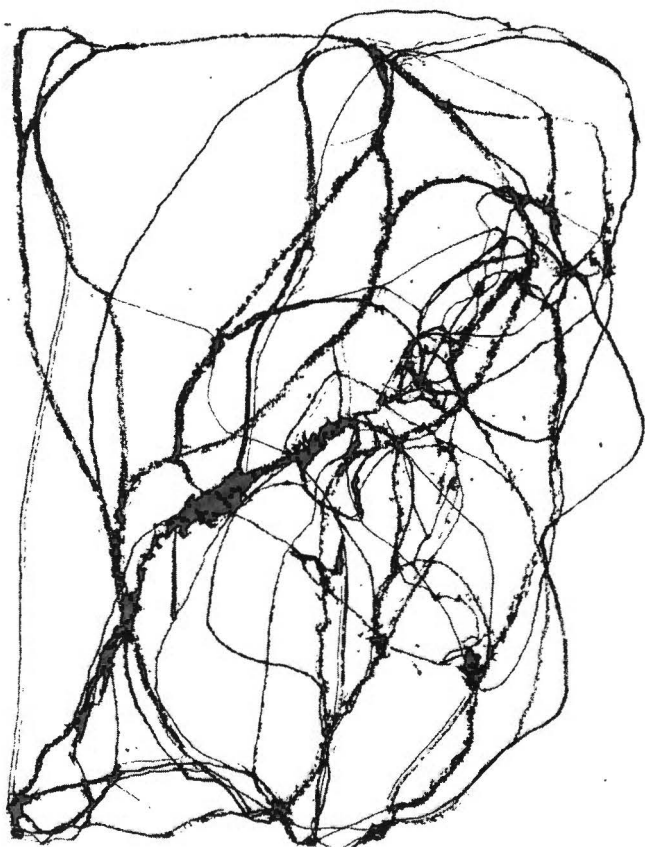


Sin título, 1991,
tinta sobre papel (Arches Satine),
66 x 87.5 cm.

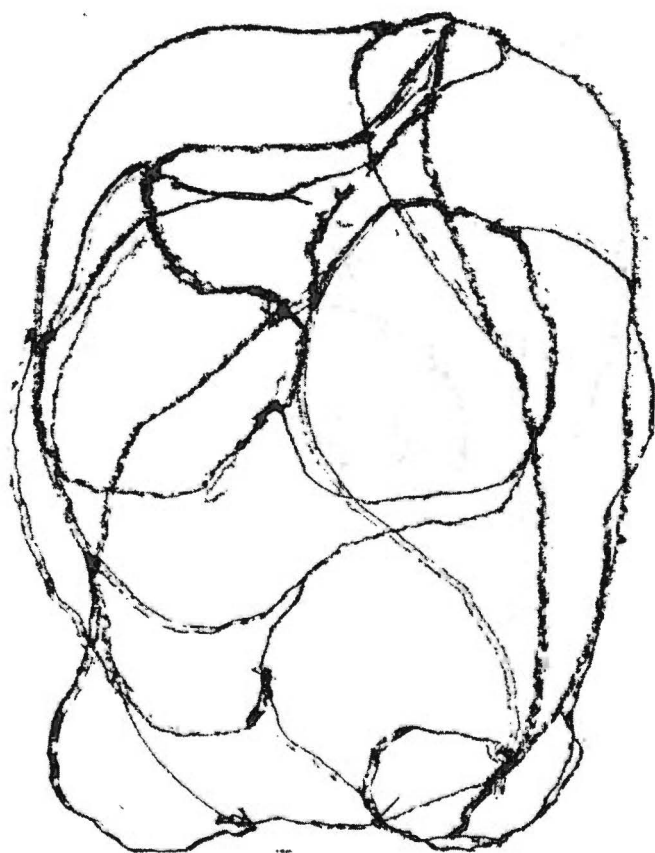


Daoist conclusion, 1991-95,
tinta y gouache sobre papel (Arches
Acuarelle Cold Press), 66 x 87.5 cm.

*En un dibujo no me preocupa
donde va a parar todo; y con esto
me refiero no solamente a dónde
voy a parar yo con el dibujo sino
de forma más literal a dónde va a
parar cada trazo sobre el papel.
Debido a esa carencia de toda
preocupación, las decisiones
pueden ser más automáticas, más
gestuales, menos pensadas,
porque así el dibujo se convierte
para mí en un estado meditativo.*



Summer group (3, 6, 8), 1993,
tinta sobre papel hecho a mano,
24.5 x 19.5 cm. cada uno.

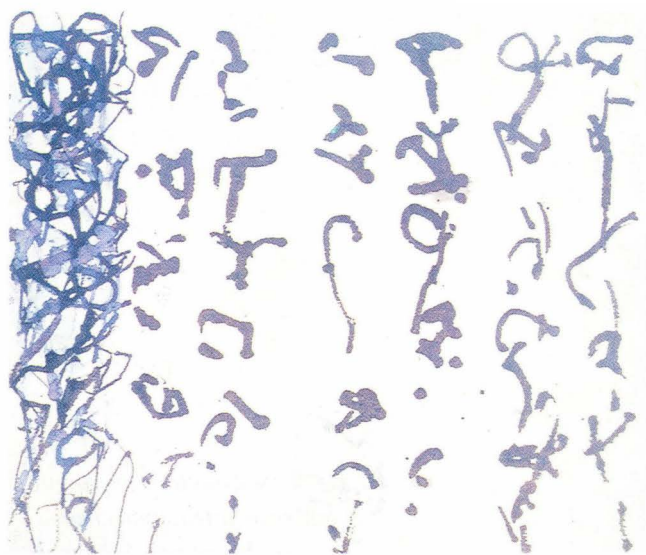




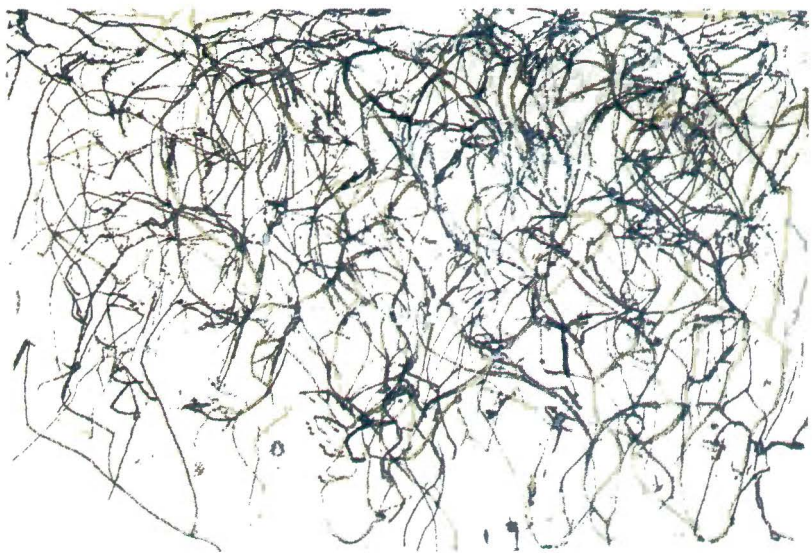


Solstice, 1991-93,
tinta y gouache sobre papel
(Arches Acuarelle Cold Press),
66 x 87.5 cm.

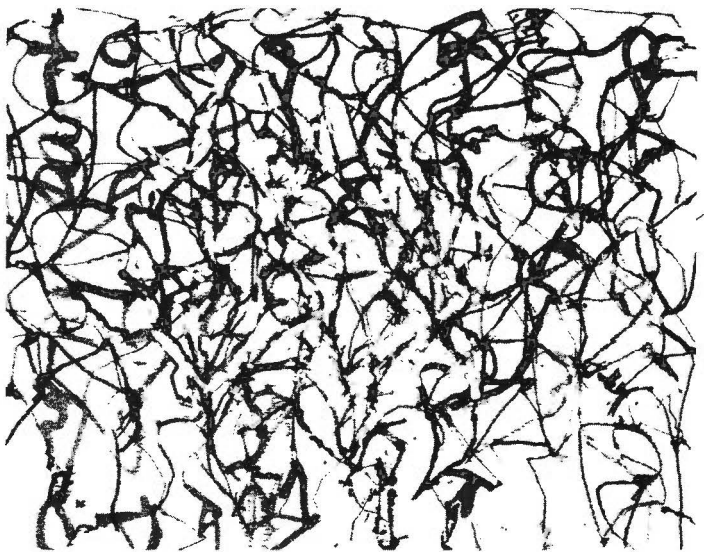
Uno de los aspectos de ser pintor es que estás intentando crear cosas que deseas ver. Así que yo definiría un cuadro diciendo que es algo que no conocemos, y como artistas nos movemos hacia ese algo siguiendo un camino visual. Es lo contrario de conocerte a través de un análisis. Es más como conocerte a ti mismo olvidándote de ti mismo, aprendiendo a no estar tan involucrado contigo mismo.



Cold Mountain Study (29), 1990,
tinta sobre papel con adición
de gouache, 25.5 x 20.5 cm.



St. Barts 11, 1989-91,
tinta y gouache sobre papel hecho
a mano, 40.5 x 27.5 cm.



Cold Mountain Study (20), 1990,
tinta sobre papel con adición
de gouache, 25.5 x 20.5 cm.

H.D. El prestigio de la épica

María Negroni

Confieso —en relación con H.D.— un interés reduccionista y arbitrario. De su extensa y complicada biografía, sólo me interesan dos curiosidades: la calidad de su exilio y, ya en plena literatura, su flirteo con la épica. Ambos gestos yuxtapuestos, me parece, ofrecen una suerte de imagen doble, vital y literaria, la cifra de un destino y una escritura. No veo otra razón a mi tacañería que la intriga que siempre me producen los gestos excesivos. Y, en este caso, ambos gestos lo son.

El exilio, cuya duración fue extremista (no volvió), denuncia para empezar un desplante de marca mayor, una animosidad general contra el mundo recatado y luterano de Bethlehem, Pennsylvania, donde se crió. Después: un hábito y una maestría, la afición a la ruptura y la capacidad de hacerla irrevocable. Hasta donde sé, hasta donde se ha filtrado en la obra, el episodio juvenil con Pound (con quien compartió, como se sabe, un amor virulento, y también una ambición eficiente y apurada) y la huida conjunta de Bethlehem tuvieron peso fundador: H.D. comienza allí la construcción del personaje de sí misma. De ahí en más, el modelo se reiterará, abriendo nuevas tierras de adopción, afectos, y después nuevas pérdidas, y así sucesivamente. Lo que se hace, diría Pavese, se volverá a hacer e incluso ya se ha hecho en un pasado lejano.

Un exilio de esta naturaleza, por lo demás, nunca es sólo un hecho histórico; es también un mecanismo emocional, una forma de responder a los diques que la realidad impone al deseo. Dado su carácter voluntario, se edifica sobre un crecimiento y una pérdida, una afirmación de independencia y una clausura del pasado. En la disyuntiva, naturalezas como las de H.D. prefieren agudizar el deseo aun a costa de ceder provincias enteras de sí mismas. Es una cuestión de intensidad. También de cierto desa-

pego, acaso un descrédito de lo que se reputa permanente. El resultado es una vida que se parece a una estética de fragmentos.

En el Londres snob de la Primera Guerra, así, se le conocerán un marido (Richard Aldington, poeta menor), varios amantes (entre ellos, D. H. Lawrence y Cecil Gray, que es quizá el padre de su hija Perdita): todos —*sine qua non*— bohemios, inteligentes, figuras paternas. Casi enseguida, un divorcio.

Es para H.D. una época dura, durísima. Menos teñida por el escándalo y el dolor de la guerra que por un esfuerzo inaudito en el trabajo y un desconcierto frente a las críticas que ponderan su poesía como “un arte estrecho pero perfecto, un arte que bordea lo precioso y por donde se cuela un lustre que compensa cierta delgadez en la concepción” (Amy Lowell). Son años de búsqueda febril, de ambivalencia frente al rótulo de *imagiste* con que Pound la catapultó a la fama y al mismo tiempo, paradójicamente, la condenó a un estilo aún no conquistado. Se ha quedado sola o, lo que es peor, sin quien le “explique” su trabajo, la sostenga estética y emocionalmente. Y H.D. no será nunca (lástima) una mujer reducida a sí misma.

Una crisis la devuelve, por fin, a su destino con más fuerza. Le trae esta vez a una mujer: Anne Winnifred Ellerman, alias Bryher.

Lo que sigue, y persiste hasta su muerte en 1961, podría contarse como un cuento de hadas. Hija de una magnate naviero y ella misma un espíritu mecénico (vicario), Bryher tenía la virtud de la curiosidad en arte y un olfato certero. Estaba, además, perdidamente enamorada. Sacó de la galera un sueño: un viaje por las islas del Egeo, Grecia y Egipto que duraría un año y, además, aunque de modo menos evidente, ofreció un hogar, sentido común y el sostén económico que requiere toda vida dedicada a la literatura y a los viajes. ¿Qué pedía a cambio? ¿Compartir con H.D. su inestabilidad, su posibilidad de crear? ¿Burlar, acaso ella también, la vigilancia familiar?

No logro ocultar cierta alarma. Algo en estas dos mujeres se me escapa. Por momentos, no veo más que un lujo asiático en un crucero reiterado e infinito. Veo a Bryher, en su traje de hombre, en su rol de *metteur en scène*, cuidadosa y comedida, organizando la vida familiar y literaria de H.D. Veo a H.D., cuaderno en mano, traduciendo a Eurípides, en un juego de seducciones cruzadas, presidiendo un salón sin sede fija en Europa, nombres y relacio-

nes importantes, Eisenstein, los Sitwell, la Bauhaus, Joyce, Herman Hesse. Incómoda y despótica, como quien recibe sin derecho y lo sabe. Estricta en sus horarios de trabajo, distante, confinando a Perdita a institutrices, internados, a otras ciudades, otra gente. Inexplicable y contenta en el periodo en que entra en el consultorio de Freud en Viena, a diario. En Londres, bajo el ruido de las bombas, en el amor con Sylvia Dobson, en la correspondencia incesante con el ex-marido (Aldington era un admirador incondicional, no era cuestión de perderlo), en el reencuentro epistolar con Pound en la vejez, como quien cierra un círculo. Otras veces, se borra todo y me queda la imagen esquelética y sobria de una compulsión. Es H.D., escribiendo en sus cuadernos de presa.

De su libro mayor, *Helen in Egypt*, de sus “Cantos”, como ella los llamaba, podría decirse que es un libro difícil, narcisista, obsesivo: alto teatro. Lo escribió casi a los 60 años, cuando los viajes se apagaban, cuando estaba por empezar su retiro en Lausanne primero, después en la Küsnacht Klinik de Lugano. Quiero decir, cuando el estupor empezaba a ser cierto, interno, se había macerado en memoria. No fue su último libro. Acaso fue el primero, en un sentido cabal, el que la vuelve necesaria, el que traza una órbita hacia atrás iluminando sus libros previos.

Como un fruto maduro, *Helen* recibe de H.D. todo lo que ésta ha estudiado (la cábala, el tarot, el esoterismo, el misticismo), lo que su prosa ha vencido y su poesía cultivado y odiado. Lo recibe y lo altera. Lo cose en un libro cuyo fin es fundar un sitio: un lugar amablemente anárquico donde la ausencia sea tal que el sentido de entranjería se diluya.

Dije alto teatro. Quise decir: ausencia de histrionismo. El suyo es un discurso que rehúye la representación y los gestos grandilocuentes en beneficio del recitado atonal, de la mera narración de cosas que han ocurrido antes, afuera de la escena. No cabe duda: H.D. compartiría las ideas de Duras sobre la relación entre texto y teatro, su convicción de que la representación es inútil cuando el drama entero está en las palabras. Yo agregaría que *Helen in Egypt* subvierte además otras lealtades. La lírica se imprime allí sobre otros géneros, los corroe, los desfigura, quedando a su vez tergiversada. Estos “Cantos” son mucho más que cantos. O cantan y narran, indisolublemente. Son, también, ejercicio

ininterrumpido de diversas compensaciones. Lo nuevo que turba con lo conocidísimo que calma o halaga. El fragmento narrativo (y un cierto tono epistolar) con la coda y la sentencia, el reproche con la imagen, el bello sentimiento con el himno de rencor.

Comparado con sus libros de juventud, con su época *imagiste*, el logro es doble. No es que haya dejado de ser razonadora ni que sus melodramas, ahora, sean otros. (Toda imaginación que se precie es reducida). Lo que ocurre no ha variado, sólo se ha convertido en prodigio. Hay aquí una construcción rabiosa, hecha de mitos y chispas de la inteligencia, como quien se lanza a la búsqueda desesperada de esa imagen que simbolice toda su experiencia

No fue H.D. de esos artistas que sorprenden por su precocidad y que a menudo padecen la desventaja de sus hallazgos, y de su soberbia. El estilo vítreo del comienzo, el temor de no saber dejarse sufrir y la tentación de hermoear que conlleva este tipo de lírica sólo son desechados (conquistados) al final. Lo que escribe está traspasado por un hábito de contemplarse nunca satisfecho, por el aguijón de ciertas escenas o ideas fijas que se resisten a encontrar su ley interna. H.D. es una poeta tardía que encontrará al final su monólogo. La búsqueda afanosa se ha resuelto en los "Cantos" en una épica de la soledad.

Paso ahora a la segunda curiosidad. ¿En qué consiste, qué oculta el cultivo del *epos*? ¿Qué revela la elección del mundo griego como lugar de lanzamiento imaginario de una estética? ¿Por qué la decisión de imprimir sobre él la propia biografía? Interpretar la preferencia con la lente feminista de Rachel Du Plessis es tentador pero no me convence. Resumo —a favor de los lectores— su trípode interpretativo: a) H.D. es la primera mujer norteamericana que publica un poema épico y que crea allí una protagonista femenina; b) Helena prefiere el mundo intuitivo de la magia, lo ritual, lo jeroglífico en oposición al mundo racional de Grecia; y c) el poema propone un desplazamiento interpretativo de la cultura heroica, cuyo énfasis reside en la guerra y es, por ende, una meditación sobre las causas de ésta y una condena. La conclusión implícita de este alegato hace del poema de H.D. un modelo cultural alternativo (femenino) y lo vuelve, de un tirón, pasible de propaganda.

Indudable: la idea de una épica deconstruida, una épica del *chora*, antimasculina y antibélica tiene su impronta política. Lásti-

ma que no me explica la manía griega de H.D. desde los libros tempranos, cuando la epopeya todavía está ausente. A mi modo de ver, la cuestión es menos simple. Necesita menos del pensamiento académico (que se complace en aplicar a las obras conclusiones sacadas a raíz de otras cosas) y de cierto pensamiento joven (que es impertinente pero dogmático).

¿Cómo explicar, por ejemplo, a la luz de sus enunciados, esta poesía pulverizada, su matriz precisa y eficaz, su aversión a las charlas y, en general, al exabrupto? ¿Cómo fundamentar su relojería lírica y formal? Nada más ajeno a la poesía de H.D. que la pura sensorialidad desordenada del *chora*, en ella hasta el odio es estilizado. Imposible también adecuar a este esquema la probada indiferencia de H.D. frente a la guerra (a toda conflagración que no fuera la poesía) y en general, la repugnancia que le producía la política. H.D., estoy segura, no hubiera aceptado la turbación didáctica como justificativo de la creación. Como buena artista, no hizo una proclama; transformó en valores estéticos sus debilidades, como quien violenta y ajusta sus gestos a una composición que crea, para entenderse.

Para expresarme quizás con más claridad, yo también leo *Helen in Egypt* como un sitio de resistencia (toda obra que se precie lo es); mi divergencia apunta a la calidad de esa resistencia. Me pregunto si disponer todo un argumento, con su escalada de romance, traición, pérdidas, deseo sexual, adulterio, alienación y ambición como una serie de imágenes nítidas sobre un enorme telón fantástico no es ya bastante subversión. Si al posponer las audacias formales (la magia de una narrativa que no se resuelve a progresar ni a repetirse, personajes que no se sabe si existen o son proyecciones, un espacio que fluctúa entre albergar acontecimientos o ser mera memoria), Du Plessis no está siendo un tanto avara. Si no hay, oculta y sutil en su interpretación, una tendencia a deslindar emoción e inteligencia.

Por mi parte, sin olvidar que el bautizo de H.D. ocurrió en una época en que lo griego era sinónimo de retorno y pureza y por ende credo ferviente de artistas y escritores, sostengo que el arsenal imaginario, simbólico y estético de Grecia resume en el caso de H.D. una ambivalencia: un atrevimiento y una sumisión. Ambos ocurren en forma simultánea.

Decir Grecia implicaba decir aura, institución, cánon. ¿Qué mejor que disputar desde esa aureola con Pound, Aldington, D. H. Lawrence y todos los mentores que siempre se buscó y que después no sabía cómo sacarse de encima? ¿Qué mayor astucia que usar la mitología, entendida en sentido amplio, como alegoría personal?

Uso de la convención, en otras palabras, como coartada para imponer un reconocimiento, aunque al hacerlo hiciera un pacto con otra dependencia, otra norma.

Hay aquí, si no recuerdo mal, una coincidencia con la biografía. En el enfrentamiento, en la rebelión, un mundo autoritario es suplantado por otro. El mundo familiar por Pound, Pound por Aldington y D. H. Lawrence, éstos por el poderío económico (y paternal) de Bryher, y así. Aunque el segundo término por el que se opta, claro, ofrece más oxígeno al comienzo y permite crecer por un rato y eso es lo que cuenta. La poesía, en otras palabras, conoce como la vida la concesión como modo de ganar progresivamente espacios.

No, no logro ver en la gesticulación poética de H.D. un afán antiépico. Veo más bien lo opuesto, un intento desesperado de hallar para sí un lugar prestigioso desde el cual explayar una competencia. Y a la vez un refugio que la protegiera de sí misma, de la culpa, permitiéndole compensar —gracias al peaje de la sumisión al género— la falta de haberse atrevido. La doble faz del gesto es evidente.

¿Estoy diciendo que fue presuntuosa o débil? Las dos cosas. Al elegir el mundo épico (por siglos coto privado de hombres, en esto —es obvio— tiene razón Du Plessis), eligió lo más difícil: la transgresión era grande. Había adivinado que la gloria más alta es la anónima y que la grandeza de una obra aumenta en proporción al pasado que contiene. Pero eso no la llevó a dar cátedra. Prefirió algo menos edificante o más sutil: jugó con figuritas de sí misma (Helena era por azar (!) el nombre de su madre), hizo de cada torpeza, rabia o enredo psicológico algo intencional, oyó las intermitencias de la culpa, y se dejó atravesar por el sentimiento de traición. Quería dar con un ritmo intangible, personalísimo que arrojara cierto encantamiento sobre las cosas. Pudo componer una obra bella. Su mérito fue hábil.

Todo *Helen in Egypt* respira las atmósferas huecas y fascinantes del exilio, el extravío, la precariedad de esas imágenes que somos los seres humanos, las mezquindades y ritornellos de la atracción sexual, a la vez que vuelve a contar una de las historias más eternas del gusto literario.

En una Isla Blanca, Helena hace su apología, conversa con fantasmas y también con el fantasma de sí misma. Huye hacia adelante, hacia otro sometimiento. Veo en este libro, y en el vaivén vital de H.D., una situación endeble, contradictoria y por eso me conmuevo. Veo aquí su modernidad. Acaso estemos ante un caso de humildad paradójica y de un destino humano no ejemplar. Muy bien. H.D. será una poeta legible, y acaso también necesaria.

Hermetic Definition

[Fragment]

H. D.

[16]

Sesame
seed,
string
minute granules
on a white thread
or red,
will they split
on my needle?
do I need a thimble?
sesame
seed
from South Asia,
that is far away,
what comes between?
hemp — seed,
fleur de chanvre,
from India?
that is the *hachish supérieur*
of dream;
is it better to string
poppy-seeds?
they are too small;
they worshipped the Stars
on the top of the towers,
dites tours à parfums:

Definición hermética (Fragmento)

H. D.

Traducción: Ulalume González de León

[16]

Semilla
de ajonjolí,
diminutos gránulos
ensartados
en un hilo blanco
o rojo,
¿se partirán
en mi aguja?,
¿necesito un dedal?
semilla
de ajonjolí
del Asia del Sur,
tán lejana,
¿qué hay entre una y otra?,
cáñamo-semilla,
¿fleur de chanvre
de la India?,
tal es el *hachish supérieur*
del sueño,
¿será mejor enhebrar
semillas de amapola?
son demasiado pequeñas;
rendían culto a los Astros
en lo alto de las torres,
dites tours à parfum.

I need no rosary
of sesame,
only the days' trial,
reality...
faint,
faint,
faint,
O scent of roses
in this room.

Tomado de: *Hermetic Definition*, by H.D., New York, New Directions, 1972.

No necesito un rosario
de ajonjolí: sólo
someterme a la prueba de los días,
la realidad...
el ligero,
ligero,
ligero,
¡oh!, aroma de rosas
en este cuarto.

De mi flor
Poemas y traducciones

Juan José Saer

El vidrio índigo en la hierba

¿Qué es lo real—
esta botella de vidrio índigo en la hierba,
o el banco con la maceta de malvones, el colchón
manchado, y el mameluco húmedo secándose al sol?
¿Cuál contiene, verdaderamente, al mundo?

Ni uno solo, ni los dos a la vez.

Wallace Stevens

Virilidad

Como me atraen las mujeres
y gozo estando a su lado,
me trataste de afeminado.
¿Debo entonces llamarte macho
porque te gustan los muchachos?

John Donne

El caballo

El caballo se mueve
por su cuenta
sin referencia
a su carga.

Tiene los ojos como
los de una mujer y
los hace
girar, echa

atrás las orejas
y generalmente
es consciente del
mundo. Así que

tira cuando
debe y
tira bien, largando

por las fosas nasales
un vaho
como el humo
del mellizo exhausto
de un auto.

William Carlos Williams

Leda

Ven no con besos
ni con caricias
de labios, manos y murmullos;
ven con un rumor de alas
y un relente marino en la punta del pico,
con tus membranas ondulantes y húmedas
hasta mi vientre suave y pantanoso.

D. H. Lawrence

A Lindsay

Vachel, las estrellas aparecen
el crepúsculo cayó sobre el camino a Colorado
un auto se arrastra lento por la llanura
en la penumbra la radio aúlla su jazz
el viajante desesperado enciende otro cigarrillo
En otra ciudad hace 27 años
veo tu sombra en la pared
estás sentado en tiradores sobre el borde de la cama
la mano de la sombra levanta el arma a la cabeza
tu sombra cae sobre el piso

Allen Ginsberg

Una cierva en el crepúsculo

En los pantanos
una cierva surgió del campo
y se perdió en la colina
abandonando a su cría.

Desde la ladera
se dio vuelta a mirar:
delgada mancha negra
contra el cielo.

La contemplé, sintiendo
que su mirada
me volvía extraño.
Pero tenía derecho
a estar allí con ella todavía.

Su sombra ágil trotaba
a contraluz, echando
atrás la equilibrada y fina
cabeza. Y la reconocí.

¿No pesa, masculina, cargada de astas, mi cabeza?
¿No son mis patas ligeras?
¿No corrimos juntos en el mismo viento?
¿Mi miedo, acaso, no cubrió su pavor?

D. H. Lawrence

Medianoche

En el Pabellón del Oeste, sobre un desfiladero de mil pies,
camino a medianoche cerca de mi ventana.
Blancas estrellas fugaces se deslizan sobre el agua
y vacilan, en la arena, rayos de luna transparentes.
Al pájaro secreto se lo siente como en su hogar en el árbol
y al abrigo en el fondo, entre las olas, al gran pez.
De parientes y amigos, en el confín del cielo y de la tierra,
entre remesas de armas y pieles, rara vez alguna carta llega.

Tu Fu

Epitafios

Fu I

Fu I amaba la alta nube y la colina.
Ay, el alcohol lo mató.

Li Po

También Li Po murió borracho.
Quiso abrazar la luna
en el Río Amarillo.

Ezra Pound

Haikú

Plantas inmóviles
antes de la tormenta.
Una sola hoja tiembla.

1981

Ruidos de agua

Nadie está, aunque parezca estar, en el mundo.
Como cuando en el agua lisa y resplandeciente
cae una piedra que llena el aire con su eco,
igual el todo, permanencia inmóvil,
se abre y se cierra con cada nudo, fugaz, de acaecer.
Ruidos de agua. Y silencio, después,
en un lugar arcaico y sin orillas.

1982

Dama, el día

Dama, el día
declina, dama, Beatrice,
Helena o Mesalina, el día
que debía durar
lo que el tiempo entero
declina, y todavía
nalgas, pecho, mirada, pensamiento,
no desanudan, abandonados, su misterio.

Dama, que en cada octubre
reaparece, fresca otra vez,
abierta y reticente, animal
nupcial
que el pico rojo esculpe
a su imagen, presencia
anónima o hervor grueso
del todo
forrado en pena y terciopelo.

Dama, que el torbellino
inadvertido y lento
pone en la punta en flor
para atrapar
la abeja soñolienta
y semiciega, que cumple
con su rito, y cae después,
re seca, en el río oscuro.

Dama —fiesta más bien
de lo arcaico que perpetúa,
en octubres periódicos,
lo pasajero —dama, el día
declina, el portador
del huevo vacila, y no quiere
ceder el paso, ansioso
de permanencia.

Dama, por quien pelean
materia y deseo, al violeta
lo devora el azul y al azul,
sin bullicio, el negro; dama,
cae, rígido, el moscardón
que confundía
mundo y deseo, y ahora
no es más que polvo del camino.

Papiol (Tiempo), lleve
estas líneas a alguna
parte, de parte
de uno
que vino y
clic
se fue.

1984

El culto del cargo

Desháganse
de adornos y vestimenta;
desiertan
factorías y jardines.
Que un árbol junte la tierra
y el cielo; que se entremezclen
sexo y jerarquías:
después de la catástrofe
viene la vuelta de nuestros muertos,
después de la oscuridad, la luz
flamante. Salgamos desde el cero
otra vez, renovados, al infinito.
Gime la herrumbre
de este mundo gastado, se quiebran
las estrellas en ruinas,
el aire sucio raspa
pupilas secas
bajo párpados blancos. O el paraíso
o nada: desdeñen
la limosna, el imperio
del siglo, reintroduzcan
el gusto por la abundancia.

Preparen
la desnudez exigente.
Respondan
a la mistificación con silencio.
Acepten
el paso oscuro por el caos.
Abandónense a la inacción.

1985

Madrigal

Pastores,
la estrella
no lleva a nada,
su trayectoria
es azar,
aparición fugitiva
en la manada
de siglos fugitivos,
la cruz,
más tarde,
coincidencia;
pastores
el sol relámpago,

el tiempo entero
suspiro, pastores
lo visible
explosión,
espejismo
el firmamento;
pastores
la propia mano
improbable,
el pensamiento
brisa o fiebre
en el anochecer,
la adoración
error o cálculo
en un establo
vacío.

1987

Señales del río Lot

El azar se transforma
en mundo, y
el mundo
en belleza.

Región

antigua
que acompañabas,
gentil, el tren
en un anochecer
de fin de invierno,
reunida, al fin,
en imagen
por el curso
de tu río. Río,
o signo más bien,
por el que,
como por un lugar,
con delicia,
se atraviesa.

1984

Post-música: oír las piedras

Augusto de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

Hace algunos años, bajo el impacto del éxito comunicativo del minimalismo norteamericano, muchos supusieron que la música compleja derivada de las especulaciones de los compositores post-webernianos se encontraba con una contradicción fatal. El reduccionismo de los medios masivos y la inapetencia colectiva para con la música no-tonal favorecieron, por cierto, esa “ilusión de acústica”.

Los caminos del arte, sin embargo, no se realizan en pocos años o en pocas décadas ni son dictados por el voto mayoritario. Tampoco parecía creíble que una generación superdotada —como fue la de Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Maderna, Ligeti, Xenakis y tantos otros—, tuviese tan poca resistencia y tan poca solidez, después del notable emprendimiento crítico y creativo que significó la recuperación de la línea de experimentación y aventura que liberó las voces sofocadas de Webern y del Grupo de Viena, de Ives y de Varèse.

No hay duda que las arremetidas de Cage y de Feldman contra algunas ortodoxias europeas tuvieron un impacto renovador y permitieron corregir rutas y avistar sendas imprevistas al abrir las ventanas del caos y de la indeterminación para la aventura del sonido. Pero fue su sucedáneo generacional —el minimalismo de marca tonalizante— el que pareció surgir como una alternativa viable frente al *impasse* comunicativo tanto de la música pan-serial cuanto de su antagonista dialéctica, la *chance music*. Más que por lo mínimo, de todas maneras confortablemente hipnótico, por su máxima complacencia tonal. Aun así, a pesar del rápido éxito de recepción (siempre sospechoso cuando se trata de arte) y de alguna contribución incidental (principalmente con la provocación de la tautología molecular de las obras de Steve Reich), en poco tiempo la música minimalista mostró su fragilidad, dilatán-

dose y diluyéndose en el anecdotismo discursivo de las óperas grandilocuentes y de los sinfonismos ambientales.

Mientras tanto el mismo Cage, que según ciertos parámetros inspiró ese radicalismo simplificador, comenzaba a mostrarse interesado en obras cualitativamente más complejas: "La superación de las dificultades. Hacer lo imposible", dijo en la conferencia "El futuro de la música", incluida en el libro *Empty Words* (*Palabras vacías*) de 1979. Y creó, entre las "obras difíciles", iniciadas en 1974, los "Freeman Études", cuya segunda serie, compuesta entre 1980 y 1990, Paul Zukofski, uno de los mayores violinistas del siglo, consideró imposible de tocar, aunque finalmente pudiera ser interpretada y grabada por Irvine Arditti. Ejemplar, en el sentido de dilatar las fronteras de lo posible, el "Estudio N° 18" está dividido en islas sonoras que llegan a tener 37 diferentes ataques, cada cual con su dinámica, en un mismo compás. Irvine Arditti ejecutó los compases de esa composición, aparentemente inviable, en una duración media de 2", excediendo las previsiones del mismo compositor. Opositor de Cage en los años 50, Luigi Nono partiría de preocupaciones semejantes en 1983: "...ENTONCES SÓLO POSIBLES/tantas posibilidades más diversas y otras/ a escoger justamente entre lo hasta ahora imposible".

Por otro lado, con los montajes de los *clichés* del belcanto de sus *Européras* (1987-1991) —que en inglés hacen el provocativo trocadillo "Your Operas", como insinuando una extradición sonora—, Cage ironizó acerca de la manía operística europea que pareció contaminar a los minimalistas y no dejó de afectar a la misma vanguardia en estas últimas décadas. De Stockhausen a Nono, pasando por Ligeti, Kagel, Berio, Maderna, pocos fueron los compositores europeos que no hicieron su *ópera*, aunque sea pensada en términos de creación no-ortodoxa o crítica, hasta llegar a la anti-ópera —"ópera negativa" o "tragedia de la escucha", como Nono bautizara a *Prometeo*, en la que no hay ni puesta en escena ni acción teatral, y en la que las raras palabras que atraviesan sus susurros musicales son ininteligibles.

Ni siquiera el propio Boulez dejó de meditar en torno a la idea de una ópera (pensó en un texto de Jean Genet). ¡Él, que dijera cierta vez que era necesario hacer estallar los teatros de ópera! Feliz o infelizmente (felizmente para mí) no cedió a la tentación. En compensación, continuó creando sus diamantes sonoros, en-

tre los que se encuentran dos pequeñas obras perfectas que sólo llegaron a ser divulgadas en discos en los últimos años: *Messagesquisse* (*Mensajesbozo* o, como prefiero traducir, *Mensajensayo*) de 1976, y *Dialogue de l'Ombre Double* (*Diálogo de la sombra doble*) de 1982-1985 (grabaciones de Erato de 1990-1991).

La primera es una pieza corta para siete violoncellos, dispuesta en prismas de armonías a partir de una célula-base, que se transfiere del instrumento solista hacia los otros y viceversa, en barrios de cuerdas tensionadas. La segunda, un viaje por regiones no visitadas del universo sonoro, está guiada por una melodía ondulatoria (con una inusitada superposición de trinos, trémolos y vibratos), en la cual el clarinete, con ataques y registros de gran densidad tímbrica, dialoga con los sonidos pregrabados del instrumento (su "sombra"), multiplicados estereofónicamente por seis altoparlantes. El clarinete está conectado por medio de un micrófono de contacto con la caja de resonancia de un piano ubicado detrás del escenario, cuyas vibraciones producen la reverberación sonora característica de la pieza. Estas composiciones que enfatizan la materialidad sonora, especialmente en las agrupaciones tímbricas, parecen sugerir, más allá de conceptos y sistemas, un diálogo más amplio con otras tendencias recientes de la música de invención.

"Diálogos de sombras dobles" también están presentes en obras como "...sofferte onde serene" (1976) y *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* (1988-89), de Luigi Nono, en las que el piano y el violín exorcizan los fantasmas sonoros de sus replicantes pregrabados, en una interacción de inteligencia e intuición capaz de llevar a nuevas percepciones. Obras que privilegian el timbre, integrándose a lo que Tristan Murail (en el estudio "Scelsi De-Compositore") clasifica como "un gran movimiento de la música occidental, en el que el timbre, antes insignificante en relación a la escritura, es recuperado, reconocido primero como fenómeno autónomo y luego como categoría predominante —terminando casi por sumergir o absorber las otras dimensiones del discurso musical, de suerte que las microfluctuaciones del sonido (glisandos, vibratos, mutaciones del espectro sonoro, trémolos...) pasan del estado de ornamento al de *texto*".

Las últimas décadas han asistido a un recrudescimiento de la experiencia con los sonidos como sonidos: el giro estético de Nono

y las búsquedas que desarrolló a partir de los años 70 con el objetivo de profundizar la audición de una música liberada de los parámetros convencionales de melodía, armonía y ritmo; el descubrimiento, en la década siguiente, de nuevos universos complejos como el de los precursores mantras infra-sónicos de Scelsi; el desenvolvimiento de la música *spectral* (basada en la exploración de los armónicos del sonido), de lo que constituyen un ejemplo significativo los “plasmas sonoros” del rumano Horatio Raudulesco; la revelación de las polirritmias alucinantes de las pianolas de Nancarrow —en cuya “complejidad polimétrica” Ligeti ve una de las contribuciones básicas de los años 80— y, finalmente, la recuperación, en la década del 90, de la tradición radical de la vanguardia rusa en las demoledoras incursiones de percusiones y disonancias de Ustvólskaia. Todo esto deja entrever un nuevo rostro de las especulaciones musicales que, lejos de constituir un retorno a patrones más convencionales, revitaliza las líneas experimentales que animaron las iniciativas de los años 50. La “nueva complejidad”, de la que es sintomática la microscópica “estructural y escritural” de un compositor como Ferneyhough, así como la “practicabilidad de lo imposible” evidenciada en las obras difíciles del último Cage, convergen también en esa dirección. Es mejor que sea así. Después de asistir a la más estupefaciente e inigualable lucha de la historia de la música por ampliar el horizonte del conocimiento y de la percepción auditivos, es preferible que el siglo termine no con un “gemido”, sino con un “trueno”. “With a bang, not with a whimper”, en la variante poundiana (Cantar 74) del famoso verso de Eliot.

Hay, obviamente, dudas y diferencias. Tal vez lo que separe el cerebralismo cristalino de Boulez de las exploraciones topológicas de Scelsi, Nono o Ustvólskaia, por diferentes que sean éstas entre sí, sea la dependencia del compositor francés al concepto homogeneizante de estructura, aunque esté ampliado por la opción controlada de los juegos aleatorios. El siempre inquietante y generoso Ligeti, con sus micropolifonías, podría ser un punto de intersección entre estos lenguajes, ya que él, además de interlocutor de Scelsi, está confesadamente influenciado por Nancarrow y tal vez se haya contaminado también por el radicalismo de Ustvólskaia —puede compararse su segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta* (1985-1988), en la soledad

fantasmagórica de las intervenciones de flautín y piano sobre el pedal de contrabajos, con los ascéticos y desesperados disparates de flautín, piano y tuba del tercer movimiento de la “Composición 3” (1971), de Ustvólskaia. Las elucubraciones sonoras de Scelsi y Nono a partir de la microintrospección del sonido, así como los conglomerados de ruido de la compositora rusa tienden a dislocar a la estructura del foco de la experiencia musical para la propia materialidad sonora. Pero en sus angustiados sondeos en los límites de la sonoridad hay más todavía. Es, en estos compositores, tan inmensa y tan dramática la indagación musical, tan poderoso el *pathos* ético de su impostación, que las salas de concierto parecen, como mínimo, técnica y socialmente inadecuadas para sus viajes interiores. Obras como éstas no piden aplausos ni bravos, sino meditación y silencio. No es casual que Ustvólskaia afirme que sus composiciones serían mejor oídas en un templo que en una sala de conciertos.

Hay algo incompatible en la fruición de estas experiencias límites, vecinas de la inaudibilidad y de la insoportabilidad física del sonido, como aperitivos musicales de un refinado banquete sonoro, cuando lo que ellas proponen no es una fiesta auditiva, sino un viaje accidentado por las arterias laberínticas, minadas de explosivos sonoros y de su metamúsica. No se trata de obras-maestras, sino de obras-traumas —conciencia de la conciencia. (Una incompatibilidad semejante se produce también, por otro lado, con las obras-eventos y con las obras-difíciles de Cage, o con los silencios sonorizados por Feldman, intervenciones anti-clímax que desestabilizan y provocan sin ninguna apelación al hedonismo auditivo). De ahí que algunas de las recientes composiciones de Boulez, con toda su grandeza, tiendan a ser asimiladas como joyas de la modernidad por el público más sofisticado de los conciertos, mientras las de los otros compositores parecen encontrar mejor acogida en las catacumbas y refugios artísticos, donde sus informes protestas espectrales resuenan entre las piedras, el musgo y el músculo de la música.

En un bello texto de 1983 (“L’Errore Come Necessità”), Nono afirma: “El silencio. Es muy difícil escuchar. Es muy difícil escuchar, en el silencio, a *los otros*. Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas [...] En vez de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, se espera encontrar todavía una vez más a

uno mismo [...] Escuchar la música. Es muy difícil. Creo que hoy es un fenómeno raro. Escuchamos algo de tipo literario, escuchamos lo que fue escrito, nos escuchamos a nosotros mismos...". Y concluye: "Risvegliare l'orecchio, gli occhi, il pensiero, l'intelligenza, il massimo de interiorizzazione esteriorizzata: ecco l'essenziale oggi" ("despertar el oído, los ojos, el pensamiento, la inteligencia, el máximo de interiorización exteriorizada: he aquí lo esencial hoy").

En otro texto de la música época, a propósito de la composición "Guai ai Gelidi Mostri" ("Ay de los Monstruos Helados"), en que se cruzan fragmentos espectrales de los *Cantares* de Pound con otros de Lucrecio, Ovidio, Nietzsche, Rilke y Gottfried Benn, insiste: "Infinita disponibilità para lo sorprendente, para lo insólito, para colocar en discusión, aun en la mayor certeza (certeza en la incerteza), en la mayor 'verzweifelt Unruhe', inquietud desesperada ('Ruhe in der verzweifelten Unruhe') —la búsqueda infinitamente más importante que el descubrimiento. ¡Escuchar! Como saber oír las piedras blancas y rojas de Venecia al nacer el sol —como saber escuchar el arco infinito de los colores sobre la laguna en la puesta de sol". Las últimas obras de Nono movilizan los recursos menos convencionales, articulando la microtimbrística de instrumentos y voces con "live electronics", hasta el borde de lo inaudible, en favor de la regeneración de la escucha, a partir del sonido-silencio, del sonido-soplo, del sonido-voz, del ur-sonido —el "sonido de las piedras".

Descontadas las discordancias entre los proyectos o las idiosincracias, se puede decir que hay un denominador común en estas aventuras sonoras que van de la ultra-sistematización a la no-sistematización del sonido. El sonido es autónomamente considerado como generador celular de experiencias perceptivas, reafirmando el prestigio del lenguaje complejo, fragmentario y antinormativo frente al discurso redundante de las post-medianías o neo-modismos regresivos.

Del "delirio de la lucidez" de un Boulez, ese *maquis* de la renovación musical infiltrado en el corazón del sistema, a las imprevisibles explosiones marginales de Scelsi, Nancarrow, Ustvólskaia y de nuevo Nono ("Caminante no hay camino,/ se hace camino al andar") y a las programáticas *impossibilia* de Cage y Ferneyhough, renace la voz contestataria de los que buscan en la inda-

gación del sonido, como instancia física y metafísica, más allá de todas las convenciones, una nueva escucha sensible del universo. Se trata aquí no de la música como entretenimiento o vehículo de emociones y de tensiones motoras, que cumple con otros objetivos, sino de la música entendida como fenomenología del sonido y de la percepción artística. No es sólo una cuestión de estética sino también de *ethos*, contra la pasividad de la escucha. En el fondo una sola cuestión, si —como plantea Wittgenstein— ética y estética —indefinibles y apenas demostrables o para mostrarse— son la misma cosa. Bajo esta perspectiva, la encrucijada vuelve a presentarse. La música, felizmente, es de nuevo un enigma. Sin nostalgia por no ser del futuro.

Poemas

Olvido García Valdés

Conocí a Olvido García Valdés en 1995. Olvido vivía en Valladolid, en compañía de su esposo, el también poeta y crítico Miguel Casado. Ahora viven en Toledo. En 1993, por mediación de José-Miguel Ullán, Olvido me había mandado su libro ella, los pájaros, recién salido. Ese libro me impresionó por algo que me impresiona también en su reciente caza nocturna (Madrid, Ave del Paraíso, 1997). La escritura que habita esos dos textos es, tal vez, una de las escrituras más fervientemente medulares de la poesía española contemporánea. Fervientemente porque hay una devoción por la concisión que atraviesa la lengua y traba un diálogo de desasimiento con el sustrato místico de la poesía española. Pero no es una mística del más allá aquí o un intento paralelo de puntualizar el puente posible entre dos mundos. Es la devoción por el equilibrio entre escritura poética y mundo que se desnivela, tímidamente, por el elemento expresivo que corre a favor de otra formalización. Como la expresión surgida de los presocráticos, cuyo pacto con la verdad impedía una claridad distinta al ser que no puede y no debe traducirse y por eso aparece en claroscuro para siempre; o simplemente como la escritura de Olvido, que ha trabado y ganado una batalla por transformar la sabiduría en un movimiento cotidiano, amoroso registro de las pequeñas cosas que, desvalidas, no parecen poseer más carnadura que su estar ahí. El asombro de Olvido García Valdés no quiere perder el mundo cotidiano. La sintaxis poética, entonces, debe amoldarse a la necesidad del movimiento relacionante de las cosas que parecería que respiraran en cada verso o corte, y respiran. Pocas veces la escritura poética en lengua española alcanza esa posibilidad de entrega, de cristal de entrega y de ética de entrega. Leer a Olvido García Valdés es tomar conciencia de que algo, en medio de tanta velocidad absurda, permanece.

Eduardo Milán

Sólo lo que hagas y digas
eres, incierto lo que piensas, invisible
lo que sientes dentro de ti.
¿Qué significa
dentro de ti? Nada eres si, como dicen,
no es intersubjetivamente comprobado
(al menos comprobable). Juan de la Cruz no es
más que unos poemas, Emily
Dickinson, Edgar Allan Poe, sólo palabras.
¿Qué significa
intersubjetivamente? ¿Cuántos sujetos
hacen falta? ¿Cuántos que digan
a la vez: Juan de la Cruz, Emily
Dickinson, Edgar Allan Poe son cimas
de la vida humana, cimas
de la miseria humana en este hermoso
mundo?

Cantó el gallo y supimos
que el lugar era arriba.
Habría entonces encinas y no olidos,
pues también fue hecha por el hombre
la naturaleza solitaria. Casi da
miedo pensar aquellos versos
aquí. Recorría dos horas
a caballo, cultivaban
un huerto, mantenía
una disciplina rigurosa. Fueron
los meses más hermosos de su vida,
la dulzura del clima, los frutos, los montes.

Deslumbra el cielo
si mira fijamente
contra él una flor,
se hace negra y deslumbra.
No habla. Porque son inherentes
al hablar el oír
y el callar. Mira: tomates,
hojas, tallo, tierra. El cielo
es una bóveda, finito
mundo azul sobre el mundo,
los tomates son rojos.

grazna, grajo, dilata
el aire con el negro
conspicuo de tus plumas
balancea un pie, otro pie, el peso
de tu cuerpo en la antena,
deja caer un ala, otra ala
el calor, grazna aún
como si fuese aún la siesta

Traspasa el frío, cae
la oscuridad sobre la calle, flores
brotan recién abiertas.
Traspasa y une cielo
y calle el frío y eres tú; así
en los campos, en su verde cubierto
de nubes, los miraba
extendidos, limitados
por el cielo y eras tú, silencio
y frío animal.

Camina y conduce con una mano
la moto mientras con la otra
hace sonar su silbato
de afilador. Lo veo y lo oigo
con frecuencia, lo veo y lo oigo
irrealmente, nada hiere tanto
como su música, nada tan ajeno
a su música como él, la rueda
afila hojas mientras calla
el silbato. Háblame tú
de sequedad, tú que atraviesas
exento la mañana, ¿qué me puedes decir
de la progresiva cualidad de lo seco?
¿no la sientes en ti? Parece
como si nada de todo esto te requiriera,
nada te roza. Mira: un trazo negro
cruza el aire: sombra
de un vuelo ¿sabes cómo te digo?
Te espío o te espero, siempre marcas
el ritmo con el primer paso.
De sequedad, sí, no sé si es cosa
sobre todo de mujeres, los bordes
de las cosas quiero decir, que no se vuelvan
aristas oxidadas. A veces uso contra ello
nombres de plantas o un color
y matices: naranja, color teja,
rosado, me asusta
el rojo,
el color base; uso
el olor también,
el de hojas de geranio, esa
intensidad me gusta. Contigo
no sé qué hacer,
sobre todo por el sonido.

Elegía del amor en el mundo

Juan Alcántara

ay, si el amor fuera el mundo
(pero no lo es)
si fuera el mismo mundo
todo el mundo
(y no lo es)
si fuera el amor todo el tiempo, todos
los rincones del tiempo
cada sensación
que yo vivo
si fuera frío y viento y calor
ir y venir
los objetos, la angustia inútil
si fuera el amor
sólo fuera
si tú fueras todo el amor
pero
toda tú entera, dispuesta, completa
toda tú todo el mundo
el aplastamiento del mundo
el mundo en su salvación girando noche y día

si tú fueras esférica, rápida, rítmica
un número y un hálito
la luz misma
el corazón sin límites, si
fueras, si fueras eso
si fueras el mundo retumbante

el mundo mismo avasallador
el ojo total, la muerte
de un solo pensamiento ardiente
la meta total que agrava un abismo de avances

pero
no lo eres, no es así
y no es eso el amor
y no eres ese amor
y no existe ese amor que
no hay ese amor reciente o
persistente, no hay
amor apenas, sé
el amor, sé
sélo

pero quiero decir dónde está, entonces
pero quiero...
¿y dónde estás tú?
donde estás, ahí, ¿debo
decirlo?
el amor, tú
¿decir eso que...?
lloro diciéndolo
lloro
diciendo eso, ese
amor, el amor es un resto
un pedacito que pasa
un tiempo, un rato
raro que no se fija
una visión
borrosa, un roce
escaso, un extravío en
la dimensión buscando
rostros, huellas, delitos
ahí donde lo quemado y pasado en

todo
la extensión, la temible y expuesta
placa
plataforma, arena
confluencia de las magnitudes
vuelo desesperado del agotamiento con
la casa quemada
de lo mismo, del número roto
por lo que se vacía en el vacío
contra la grieta que revienta
hacia el marasmo, lodo de lo que
caos que se ciega de lo pequeño en
suma sucinta e infinita que nos rodea y nos hace

el amor ahí
(depósito)
el amor no es el mundo
solo
en el mundo, ay, al amor
búscaló ahí
(consigna)
revuelto, diluido, dañado
bajo los escombros
(semilla)
al amor, ay, en liquidación, temblando apenas
sobre la tierra una llama llameando
sobre el peñasco una cadenita en
el fondo del mar una palabra
suelta en un archivo un número
feliz jamás calculado un vuelo bajo
la noche sin garganta y sin luz

el amor, tú, se pierde y
chispas
segundos
retazos

días de piedra recorridos
duro mundo, sí
ahí estás
eres el amor en el mundo
apenas, ay, y me refiero al mundo
y tú no eres el mundo (lo lamento)
no eres el tiempo, ni la sombra, ni el ruido
y tú y yo no somos (lo lamento)
tú y yo no somos el tiempo, las formas, la luz

tú, por ejemplo, caminas
yo te veo, te espero, te distingo en lo tibio
bajo hasta el torrente, ése
el que habla, yo, el de las palabras
un profesor entre la multitud
entre la piedra te mira entre dos manecillas
y tú llegas, tiemblo, ése que te dice
alguien, tú, mujer o niña
madre, hija, deseada
hermana, conocida, compañera

el amor en el mundo, dije, hola y adiós
unos segundos, vienes, te vas
hola y adiós, te veo y no te
veo tanta gente, hola y adiós en
el mundo incancelado, coordinado
en el mundo, el cruce
¿por qué ahí
mientras todo corre?
¿por qué en el
mundo siempre?
posible, tú eres la que vive
tú eres la que pasa por ahí
hola y adiós, hola y adiós
en el reloj, por la semana, tras la luz
el amor en el mundo vas siendo

quieta, desesperado
vuélvete, sé, vive
sé, sé

ay, que dos piedras chocaran
que un autobús se fuera a la barranca
que encontraras al amigo que no conociste
que el mundo fuera el mundo
y el amor el amor
que te volvieras
como hoy
hola y adiós
arrastrándolo todo
que el amor se perdiera para siempre en el abismo del mundo
que fueras todo o nada
una piedra, un vaso, una moneda
que fueras una promesa
una puerta, un amor
el amor en el mundo que fueras

Referencias

H. D. (HILDA DOOLITTLE, 1886-1961), poeta y ensayista norteamericana. Originalmente formó parte del grupo de los imaginistas, encabezado por Ezra Pound. El poema que se incluye en este número es un fragmento de *Definición hermética*, poema extenso que aparecerá pronto en la Colección Poesía y Poética.

La muerte reciente de ALLEN GINSBERG (1926-1997) nos recordó esta clase suya sobre Pound, muy poco conocida. Ginsberg fue, sin duda, la figura más representativa y sobresaliente de la *beat generation*. Su extensa obra poética ha sido reunida en *Collected Poems, 1947-1980* (1984). En 1986 apareció *White shroud*.

AUGUSTO DE CAMPOS (1929), poeta, ensayista y traductor; uno de los más destacados representantes del concretismo brasileño. Ha sido además, uno de los primeros críticos latinoamericanos de música contemporánea.

JUAN JOSÉ SAER (1937), poeta, narrador y ensayista nacido en la provincia de Santa Fe, Argentina. Desde 1968 vive en Francia. Es autor de diez novelas. Su obra poética está reunida en *El arte de narrar* (1977). Recientemente la Colección Poesía y Poética publicó su libro *Una literatura sin atributos*, colección de ensayos sobre literatura contemporánea. "De mi flor. Poemas y traducciones" fue enviado directamente por Saer para su publicación en este número de la revista.

BRICE MARDEN, pintor norteamericano nacido en Bronxville, Nueva York, en 1938. En la obra de Marden permanece vivo el espíritu de ese gran momento de la pintura norteamericana: el expresionismo abstracto.

MARIA NEGRONI nació en Rosario, Argentina, en 1951. Ha publicado poesía: *per/canta* (1989), *La jaula bajo el trapo* (1991); ensayo (*Ciudad gótica*, 1994) y numerosas traducciones (de Sylvia Plath, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Robert Duncan, entre otros). El ensayo sobre H. D. que incluimos en este número es el prólogo a su traducción de *Helena en Egipto* (Angria, 1993).

OLVIDO GARCÍA VALDÉS, poeta española nacida en Santianes de Pravia, Asturias, en 1950. Es autora de *El tercer jardín* (1986), *Exposición* (1990) y *de ella, los pájaros* (1994). Los poemas que se incluyen en este número pertenecen a *caza nocturna* (Madrid, Ave del Paraíso, 1997).

JUAN ALCÁNTARA, poeta y ensayista nacido en la Ciudad de México en 1959.