

POESÍA y POÉTICA

OTOÑO 1997 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Las invenciones del joven Eliot

Notas sobre la poesía

Richard Aldington

La pianola explosiva de Nancarrow

Augusto de Campos

La pintura de Beatriz Zamora

Poemas

Bartolo Cattafi / Ida Vitale /

Enrique Fierro / Rafael José Díaz /

Jorge Esquinca



**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. 27 • Otoño 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,
Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 3 Las invenciones del joven Eliot
Nota y traducción del inglés: Tedi López Mills
- 34 Notas personales sobre la poesía
Richard Aldington
Traducción del inglés: José Luis Justes Amador
- 39 La pianola explosiva de Nancarrow
Augusto de Campos
Traducción del portugués: Gonzalo Aguilar
- 46 Poemas
Bartolo Cattafi
Traducción del italiano: Ida Vitale
- 56 Beatriz Zamora y la revelación del negro
- 74 Poemas
Ida Vitale
- 76 Poemas
Enrique Fierro
- 79 Sobre la poesía
Juan José Saer
- 82 Seis poemas
Rafael José Díaz
- 89 Poemas
Jorge Esquinca



Beatriz Zamora, *El Negro*, técnica mixta.

Las invenciones del joven Eliot

Nota y traducciones: Tedi López Mills

En agosto de 1922, para agradecerle todos sus favores, T. S. Eliot ofreció regalarle a John Quinn, abogado y mecenas que había librado una discreta batalla económica por varios escritores (entre otros, Pound y Joyce), el manuscrito de “La tierra baldía”. Quinn, a quien seguramente incomodaban los obsequios, le respondió a Eliot que aceptaría con gusto el manuscrito, pero que insistía en pagarle algo a cambio. A Eliot no le pareció esta propuesta e intentó llegar a otro acuerdo: enviarle un cuaderno que incluía no sólo sus primeros poemas, sino “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” y parte del material que entraría en su primer libro *Prufrock y otras observaciones*, publicado en 1917. Una vez más, Quinn condicionó esta entrega y le dijo a Eliot que estaría dispuesto a recibir “La tierra baldía” sólo si podía comprar el cuaderno. Eliot ya no pudo negarse. El pago fue de ciento cuarenta dólares, una ganga, pues en vez de un solo manuscrito, Quinn, a fuerza de ejercer una exigente generosidad, acabó siendo dueño de dos.

Al final de esta transacción casi perfecta, Eliot le hizo una advertencia caballerosa a Quinn: “Encontrará muchos conjuntos de poemas que nunca se han publicado y que, estoy seguro, estará de acuerdo en que nunca deben publicarse; y al ponerlos en sus manos le ruego fervientemente que se quede con ellos y se encargue de que nunca se publiquen”. Quinn murió en 1924. Eliot nunca supo cuál había sido el destino de su cuaderno. En 1968, tres años después de su fallecimiento, apareció en la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York.

En esta historia sólo la voluntad de Eliot salió perdiendo. Pero, en contra de toda ingenuidad, hay que suponer que en el fondo sabía que los poemas del cuaderno acabarían por incorporarse a su obra completa. La venta a Quinn simplemente le evitó la mo-

lestia de tener que decidir acerca de esa porción de su propia posteridad. Por fortuna, Quinn tuvo el buen tino de ignorar la petición de Eliot. También por fortuna, la viuda de Eliot decidió transgredir el recato literario de su marido y publicar ahora el cuaderno, cuyo título, tachado por Eliot, es *The Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917* (Faber and Faber, 1996, edición y notas de Christopher Ricks).

En cierto modo, estos poemas inéditos son como una recanización de Eliot. Por fin dentro de esa obra tan resueltamente madura hay *juvenilia*. Junto a los poemas de *Prufrock y otras observaciones*, el cuaderno revela una vertiente más indecisa, no sólo por las tachaduras y las enmiendas de mano del propio Eliot, sino por el ambiente estético que sugieren los versos: ese claroscuro existencial que es la región predilecta de toda adolescencia literaria. Aun Eliot lo cultivó. La influencia de Laforgue, con su aire carnavalesco y humorístico, lo salvó de caer en un tremendismo más inverosímil. Reina siempre el equilibrio de la ironía. Pero la indecisión tiene también otro aspecto: el titubeo de identidades: Eliot está tratando de ser Eliot. La mayor parte de los textos inéditos fallan precisamente porque pertenecen a un poema futuro que ya conocemos. El prejuicio temporal del lector es inevitable. Leemos la *juvenilia* con la música de fondo de “La canción de amor de J. Alfred Prufrock” y de “La tierra baldía”. A lo mucho le concedemos el privilegio de la precocidad; pero ése quizá no es un valor literario. En todo caso, por lo menos nos permite comprobar que Eliot y la juventud no eran antípodas.

De los alrededor de cuarenta poemas de *Inventions of the March Hare* he seleccionado y traducido ocho para este número de *Poesía y Poética*. Mis versiones se apegan lo más posible al sentido del original, no a su forma. Son, más bien, una guía de lectura. Decidí

no poner las anotaciones de Ricks ni las vacilaciones de Eliot entre una palabra y otra. También excluí de esta muestra todos los poemas de la serie “escatológica” —cuyos personajes centrales son el Rey Bolo y su Reina— que Eliot sacó del cuaderno para dársela a Pound. La razón es simple: preferí mostrar los que pertenecen a un mismo registro de sensibilidad y no los que se inscriben dentro del oficio más clandestino de Eliot.

Second Caprice in North Cambridge

This charm of vacant lots!
The helpless fields that lie
Sinister, sterile and blind —
Entreat the eye and rack the mind,
Demand your pity.
With ashes and tins in piles,
Shattered bricks and tiles
And the débris of a city.

Far from our definitions
And our aesthetic laws
Let us pause
With these fields that hold and rack the brain
(What: again?)
With an unexpected charm
And an unexplained repose
On an evening in December
Under a sunset yellow and rose.

Segundo capricho en Cambridge del Norte

¡Este encanto de lotes baldíos!
Los campos desvalidos que yacen
Siniestros, infértiles y ciegos —
Imploran al ojo y agobian la mente,
Exigen tu piedad.
Con cenizas y latas apiladas,
Tabiques, tejas despedazadas
Y los escombros de una ciudad.

Lejos de nuestras definiciones
Y de nuestras leyes estéticas
Hagamos una pausa
Con estos campos que embargan y agobian a la mente.
(Qué: ¿otra vez?)
Con un encanto inesperado
Y un sosiego inexplicable
Una tarde de diciembre
Bajo un ocaso rosa y amarillo.

Goldfish

III

On every sultry afternoon
Verandah customs have the call
White flannel ceremonial
With cakes and tea
And guesses at eternal truths
Sounding the depths with a silver spoon
And dusty roses, crickets, sunlight on the sea
And all.

And should you ever hesitate
Among such charming scenes —
Essence of summer magazines —
Hesitate, and estimate
How much is simple accident
How much one knows
How much one means
Well! among many apophthegms
Here's one that goes —
Play to your conscience, through the maze
Of means and ways
And wear the crown of your ideal
Bays
And rose.

III

En toda tarde bochornosa
Se imponen las costumbres de la terraza
El ceremonial de la franela blanca
Con té y pasteles
Y conjeturas acerca de verdades eternas
Que sondean las honduras con una cuchara de plata
Y rosas polvorientas, grillos, la luz del sol en el mar
Y todo eso.

Y si alguna vez titubearas
Ante escenas tan encantadoras
—esencia de revistas de verano—
Titubea y calcula
Cuánto es mero accidente
Cuánto sabe uno
Cuánto se propone uno
¡Bueno! entre los muchos apotegmas
He aquí uno que dice:
Sigue el juego de tu conciencia, en el laberinto
De medios y modos
Y porta la corona de tu ideal
Laureles
Y rosa

* La secuencia "Goldfish" consta de cuatro partes, de las cuales hemos escogido sólo dos.

IV

Among the débris of the year
Of which the autumn takes its toll: —
Old letters, programmes, unpaid bills
Photographs, tennis shoes, and more,
Ties, postal cards, the mass that fills
The limbo of a bureau drawer —
Of which October takes its toll
Among the débris of the year
I find this headed "Barcarolle".

"Along the wet paths of the sea
A crowd of barking waves pursue
Bearing what consequence to you
And me.
The neuropathic winds renew
Like marionettes who leave their graves
Walking the waves
Bringing the news from either Pole
Or knowledge of the fourth dimension:
"We beg to call to your attention
"Some minor problems of the soul."

— Your seamanship is very neat
You scan the clouds, as if you knew,
Your language nautical, complete;
There's nothing left for me to do.
And while you give the wheel a twist
I gladly leave the rest to fate
And contemplate
The aged sybil in your eyes
At the four crossroads of the world
Whose oracle replies: —
"These problems seem importunate
But after all do not exist."

IV

Entre los escombros del año
Que diezma el otoño:
—Viejas cartas, programas, cuentas pendientes
Fotografías, tenis y demás,
Corbatas, tarjetas postales, la masa que colma
El limbo de un cajón de escritorio—
Que diezma octubre
Entre los escombros del año
Encuentro éste titulado “Barcarola”.

“Por las sendas mojadas del mar
Prosigue una horda de olas vociferantes
Con qué consecuencias para ti
Y para mí.
Los vientos neuropáticos se reanudan
Como marionetas que abandonan sus tumbas
Y caminan por las olas
Con noticias de cualquiera de los polos
O conocimiento de la cuarta dimensión:
‘Les rogamos presten atención
A algunos problemas menores del alma.’”

—Tu mareaje es muy hábil
Escudriñas las nubes, como si supieras,
Tu lenguaje náutico, completo:
No me queda nada por hacer.
Y mientras le das una vuelta al timón
Feliz le dejo lo demás al destino
Y contemplo
La sibila envejecida en tus ojos
En las cuatro encrucijadas del mundo
Cuyo oráculo responde:
“Estos problemas parecen apremiantes
Pero a fin de cuentas no existen.”

Between the theoretic seas
And your assuring certainties
I have my fears:
— I am off for some Hesperides
Of street pianos and small beers!

Entre los mares téoricos
Y tus certezas reconfortantes
Tengo mis temores:
—¡Me lanzo tras algunas Hespérides
De organillos y pequeñas cervezas!

Prufrock's Pervigilium

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And seen the smoke which rises from the pipes
Of lonely men in shirtsleeves, leaning out of windows.
And when the evening woke and stared into its blindness
I heard the children whimpering in corners
Where women took the air, standing in entries —
Women, spilling out of corsets, stood in entries
Where the draughty gas-jet flickered
And the oil cloth curled up stairs.

And when the evening fought itself awake
And the world was peeling oranges and reading evening papers
And boys were smoking cigarettes, drifted helplessly together
In the fan of light spread out by the drugstore on the corner
Then I have gone at night through narrow streets,
Where evil houses leaning all together
Pointed a ribald finger at me in the darkness
Whispering all together, chuckled at me in the darkness.

And when the midnight turned and writhed in fever
I tossed the blankets back, to watch the darkness
Crawling among the papers on the table

*Pervigilium de Prufrock**

Diré: he caminado al atardecer por calles estrechas
Y vió el humo que sale de las pipas
De hombres solitarios en mangas de camisa, asomados a las
[ventanas
Y cuando la noche se despertó y miró su ceguera
Oí a los niños gimotejar en las esquinas
Donde mujeres tomaban el aire; de pie en las entradas—
Mujeres, desbordantes en sus corsés, de pie en las entradas
Donde el quemador titilaba con el viento
Y el tapete de hule se enroscaba escaleras arriba.

Y cuando la noche batallaba para despertarse
Y el mundo pelaba naranjas y leía los periódicos vespertinos
Y los muchachos fumaban cigarros, amontonados sin remedio
En el abanico de luz que esparcía la farmacia en la esquina
Entonces he caminado en la noche por calles estrechas,
Donde casas malignas se inclinaban juntas
Y me señalaban con un dedo impúdico en la oscuridad
Susurrando juntas, riéndose de mí en la oscuridad.

Y cuando la medianoche se agitaba y retorció de fiebre
Hice a un lado las cobijas para mirar a la oscuridad
Arrastrarse entre los papeles de la mesa

*"Prufrock's Pervigilium" formaba parte de "La canción de amor de J. Alfred Prufrock" y aparecía después del verso 69 del poema. Eliot sólo conservó dos versos del "Pervigilium", que figuraban entre las estrofas penúltima y última: *I should have been a pair of ragged claws/Scuttling across the floors of silent seas.*

It leapt to the floor and made a sudden hiss
And darted stealthily across the wall
Flattened itself upon the ceiling overhead
Stretched out its tentacles, prepared to leap

And when the dawn at length had realized itself
And turned with a sense of nausea, to see what it had stirred:
The eyes and feet of men —
I fumbled to the window to experience the world
And to hear my Madness singing, sitting on the kerbstone
[A blind old drunken man who sings and mutters,
With broken boot heels stained in many gutters]
And as he sang the world began to fall apart...

I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas...

— I have seen the darkness creep along the wall
I have heard my Madness chatter before day
I have seen the world roll up into a ball
Then suddenly dissolve and fall away.

Saltó al piso y emitió un siseo repentino
Y se lanzó furtivamente por la pared
Se aplanó en el techo encima de mí
Extendió sus tentáculos, se preparó para saltar

Y cuando ya el amanecer se había consumado
Y volteó con una sensación de náusea para ver lo que había
[provocado:

Los ojos y los pies de los hombres—
Caminé con torpeza hacia la ventana para experimentar el mundo
Y oír a mi Locura cantar sentada en la acera
[Un viejo ciego y borracho que murmura y canta,
Los tacones rotos de sus botas manchados en tantas zanjas]
Y mientras cantaba el mundo se empezó a desbaratar...

Debí ser un par de garras raídas
Corriendo sobre el lecho de mares silenciosos...

He visto a la oscuridad reptar por la pared
He oído a mi Locura parlotear antes del día
He visto al mundo enrollarse en una bola
Luego de pronto disolverse y desaparecer.

Entretien dans un parc

[Was it a morning or an afternoon
That has such things to answer for!]
We walked along, under the April trees,
With their uncertainties
Struggling intention that becomes intense.
I wonder if it is too late or soon
For the resolution that our lives demand.
With a sudden vision of incompetence
I seize her hand
In silence and we walk on as before.

And apparently the world has not been changed;
Nothing has happened that demands revision.
She smiles, as if, perhaps, surprised to see
So little her composure disarranged:
It is not that life has taken a new decision —
It has simply happened so to her and me.

And yet this while we have not spoken a word
It becomes at last a bit ridiculous
And irritating. All the scene's absurd!
She and myself and what has come to us
And what we feel, or not;
And my exasperation. Round and round, as in a bubbling pot
That will not cool
Simmering upon the fire, piping hot
Upon the fire of ridicule.

Entretien dans un parc

[¡Fue una mañana o una tarde
La que tuvo que responder por tales cosas!]
Caminamos bajo los árboles de abril,
Con sus incertidumbres
Forcejeo de intenciones que se intensifica.
Me pregunto si es demasiado tarde o pronto
Para la resolución que exigen nuestras vidas.
Con una repentina visión de ineptitud
Tomo su mano
En silencio y caminamos como antes.

Aparentemente no han cambiado al mundo;
Nada ha ocurrido que exija una revisión.
Ella sonríe, como si, tal vez, se sorprendiera al ver
Tan poco trastornada su compostura:
No es que la vida haya tomado una nueva decisión —
Simplemente nos ha ocurrido así a ella y a mí.

Y, sin embargo, entretanto no hemos dicho una palabra
Ya empieza a ser un poco ridículo
E irritante. ¡Toda la escena es absurda!
Ella y yo y lo que nos ha pasado
Y lo que sentimos o no sentimos;
Y mi exasperación. Vuelta tras vuelta, como en una olla burbujeante
Que no se enfría
Hirviendo a fuego lento, muy caliente
Sobre el fuego del ridículo.

— Up a blind alley, stopped with broken walls
Papered with posters, chalked with childish scrawls! —

But if we could have given ourselves the slip
What explanations might have been escaped —
No stumbling over ends unshaped.
We are helpless. Still... it was unaccountable... odd...
Could not one keep ahead, like ants or moles?
Some day, if God —
But then, what opening out of dusty souls!

—¡Por un callejón sin salida, taponado de muros rotos
Cubierto de carteles, pintarrajado con garabatos infantiles!—

Pero si nos hubiéramos ignorado
Cuántas explicaciones se habrían evitado —
Ningún tropiezo ante fines informes.
Estamos desvalidos. No obstante... fue inexplicable... raro...
¿No podría uno seguir adelante, como las hormigas o los topos?
Algún día, si Dios —
Pero entonces, ¡qué despliegue de almas polvorientas!

Interlude: in a Bar

Across the room the shifting smoke
Settles around the forms that pass
Pass through or clog the brain;
Across the floors that soak
The dregs from broken glass

The walls fling back the scattered streams
Of life that seems
Visionary, and yet hard;
Immediate, and far;
But hard...
Broken and scarred
Like dirty broken finger nails
Tapping the bar.

Interludio: en un bar

A lo largo del salón el humo cambiante
Se acomoda alrededor de las formas que pasan
Pasan a través de la mente o la atascan;
A lo largo de los pisos que remojan
Las heces de los vidrios rotos

Las paredes arrojan las corrientes dispersas
De vida que parece
Visionaria y sin embargo difícil;
Inmediata y lejana,
Pero difícil...
Rota y cicatrizada
Como uñas rotas y sucias
Golpeteando en la barra.

The Burnt Dancer

sotta la pioggia dell' aspro martiro

Within the yellow ring of flame
A black moth through the night
Caught in the circle of desire
Expiates his heedless flight
With beat of wings that do not tire
Distracted from more vital values
To golden values of the flame
What is the virtue that he shall use
In a world too strange for pride or shame?
A world too strange for praise or blame
Too strange for good or evil:
How drawn here from a distant star
For mirthless dance and silent revel

O danse mon papillon noir!

The tropic odours of your name
From Mozambique or Nicobar
Fall on the ragged teeth of flame
Like perfumed oil upon the waters
What is the secret you have brought us
Children's voices in little corners
Whimper whimper through the night
Of what disaster do you warn us
Agony nearest to delight?

La bailarina quemada

sotta la pioggia dell'aspro martiro

Dentro del anillo amarillo de la llama
Una mariposa negra en la noche
Atrapada en el círculo del deseo
Expía su vuelo incauto
Con un batir de alas que no se cansan
Distraída de valores más esenciales
Por los valores dorados de la llama
¿Cuál es la virtud que usará
En un mundo demasiado extraño para el orgullo o la vergüenza?
Un mundo demasiado extraño para el elogio o la culpa
Demasiado extraño para el bien o el mal:
Atraída aquí desde una estrella distante
Para un baile abatido y un festejo callado

O danse mon papillon noir!

Los olores tropicales de tu nombre
De Mozambique o Nicobar
Caen en los dientes desiguales de la llama
Como aceite perfumado sobre las aguas
Cuál es el secreto que nos has traído
Voces de niños en pequeños rincones
Que gimen gimen a lo largo de la noche
¿De qué desastre nos adviertes
Agonía más cercana al deleite?

Dance fast dance faster
There is no mortal disaster
The destiny that may be leaning
Toward us from your hidden star
Is grave, but not with human meaning

O danse mon papillon noir!

Within the circle of my brain
The twisted dance continues.
The patient acolyte of pain,
The strong beyond our human sinews,
The singèd reveller of the fire,
Caught on those horns that toss and toss,
Losing the end of his desire
Desires completion of his loss.
O strayed from whiter flames that burn not
O vagrant from a distant star
O broken guest that may return not

O danse danse mon papillon noir!

Baila rápido más rápido
No hay desastre mortal
El destino que quizá se incline
Hacia nosotros desde tu estrella oculta
Es grave, pero no tiene un sentido humano

O danse mon papillon noir!

Dentro del círculo de mi mente
Continúa el baile torcido.
Acólito paciente del dolor,
Más fuerte que nuestras fibras humanas,
Fiestera chamuscada por el fuego,
Atrapada en esos cuernos que se agitan y agitan,
Perdido el propósito de su deseo
Desea la consumación de su pérdida.
Oh extraviada de llamas más blancas que no queman
Oh vagabunda de una estrella distante
Oh huésped rota que no puede regresar

O danse danse mon papillon noir!

First Debate between the Body and Soul

The August wind is shambling down the street

A blind old man who coughs and spits sputters
Stumbling among the alleys and the gutters.

He pokes and prods
With senile patience
The withered leaves
Of our sensations —

And yet devoted to the pure idea
One sits delaying in the vacant square
Forced to endure the blind inconscient stare
Of twenty leering houses that exude
The odour of their turpitude
And a street piano through the dusty trees
Insisting: "Make the best of your position" —
The pure Idea dies of inanition
The street pianos through the trees
Whine and wheeze.

Imaginations
Masturbations
The withered leaves
Of our sensations

The eye retains the images,
The sluggish brain will not react

Primer debate entre el cuerpo y el alma

El viento de agosto se arrastra por la calle

Un viejo ciego que tose y escupe farfulla
Trastabillando por callejones y zanjas

Golpetea y picotea
Con resignación senil
Las hojas marchitas
De nuestra sensación

Y aun así consagrado a la idea pura
Uno se demora sentado en la plaza vacía
Obligado a soportar la mirada ciega e inconsciente
De veinte casas socarronas que exudan
El olor de su vileza
Y un organillo entre los árboles polvorientos
Que insiste: “Saca el mejor provecho de tu posición”—
Muere de inanición la Idea pura
Los organillos entre los árboles
Gimen y jadean.

Imaginaciones
y masturbaciones
Las hojas marchitas
De nuestras sensaciones

El ojo retiene las imágenes,
La mente perezosa no reacciona

Nor distils
The dull precipitates of fact
The emphatic mud of physical sense
The cosmic smudge of an enormous thumb
Posting bills
On the soul. And always come
The whine and wheeze
Of street pianos throught the trees

Imagination's
Poor Relations
The withered leaves
Of our sensations.

Absolute! complete idealist
A supersubtle peasant
(Conception most unpleasant)
A supersubtle peasant in a shabby square
Assist me to the pure idea—
Regarding nature without love or fear
For a little while, a little while
Standing our ground—
Till life evaporates into a smile
Simple and profound.

Street pianos through the trees
Whine and wheeze

Imagination's
Defecations
The withered leaves
Of our sensations—

Ni destila
Los insulsos precipitados de los hechos
El lodo enfático del sentido físico
La mancha cósmica de un pulgar enorme
Que pega carteles
En el alma. Y vuelven siempre
El gemido y el jadeo
De los organillos entre los árboles

Los parientes pobres
De la imaginación
Las hojas marchitas
De nuestra sensación

¡Absoluto! Cabal idealista
Un campesino supersutil
(Concepción nada agradable)
Un campesino supersutil en una plaza descuidada
Asísteme hacia la idea pura—
Acerca de la naturaleza sin amor o miedo
Durante un rato, un rato
Sin ceder a nada
Hasta que la vida se evapore en una sonrisa
Sencilla y profunda

Los organillos entre los árboles
Gimen y jadean

La defecación
De la imaginación
Las hojas marchitas
De nuestra sensación.

Bacchus and Ariadne
2nd Debate between the Body and Soul

I saw their lives curl upward like a wave
And break. And after all it had not broken —
It might have broken even across the grave
Of tendencies unknown and questions never spoken.
The drums of life were beating on their skulls
The floods of life were swaying in their brains

A ring of silence closes round me and annuls
These sudden insights that have marched across
Like railway-engines over desert plains.

The world of contact sprang up like a blow
The winds beyond the world had passed without a trace
I saw that Time began again its slow
Attrition on a hard resistant face.

Yet to burst out at last, ingenuous and pure
Surprised, but knowing — it is triumph not endurable to miss!
Not to set free the purity that clings
To the cautious midnight of its chrysalis
Lies in its cell and meditates its wings
Nourished in earth and stimulated by manure.
— I am sure it is like this
I am sure it is this
I am sure.

Baco y Ariadna
Segundo debate entre el cuerpo y el alma

Vi sus vidas encrespase como una ola
Y romperse. Y a fin de cuentas no se había roto—
Podría haberse roto incluso sobre la tumba
De tendencias desconocidas y preguntas nunca dichas.
Los tambores de la vida golpeaban en sus cráneos
Los diluvios de la vida oscilaban en sus mentes

Un anillo de silencio me ciñe y anula
Estas intuiciones repentinas que han ido avanzando
Como trenes sobre llanuras desiertas.

El mundo del contacto saltó como un golpe
Los vientos más allá del mundo pasaron sin dejar huella
Vi que el tiempo recomenzaba su lento
Desgaste en una cara dura y resistente

Sin embargo, estallar finalmente, ingenuo y puro,
Sorprendido, pero sabiendo —¡es un triunfo que sería
[insoportable perderse!—
No liberar la pureza que se adhiere
A la medianoche cautelosa de su crisálida
Duerme en su celda y medita en sus alas
Nutrida de tierra y estimulada por el estiércol.
Estoy seguro de que es así
Estoy seguro de que es eso
Estoy seguro.

Notas personales sobre la poesía

Richard Aldington

Traducción: José Luis Justes Amador

1

Mi enojo en contra de mucha poesía inglesa y en contra de bastante de la de mis contemporáneos está basado en algo fundamental. No puede haber ningún tipo de reconciliación entre nosotros. Sacrifican (los poetas) lo que yo considero la esencia del poema a su sonido. Me parece que no se preocupan especialmente acerca de lo que escriben mientras sean capaces de producir una serie de sonidos agradables. Hablan de “ritmo” y “música” que son, de hecho, cosas valiosas en poesía, pero totalmente secundarias al poema en sí mismo. Un poema es un estado de ánimo o una emoción en verso, una reminiscencia emocional que se aparta cuidadosamente de toda materia extraña, que se asienta tan precisa y violentamente como se sepa. Creo que la consideración primaria de un poeta es concentrarse en la expresión precisa de ese estado de ánimo, emoción o reminiscencia, usando todos los medios verbales posibles para forzar su concepción intelectual y emotiva sobre los sentidos del lector. La armonía o cacofonía de las palabras son, ambas, medios de expresión. No tengo ningún interés en lo meramente melifluido que es el fallo cardinal de gran parte de la poesía moderna. La palabra que significa, no la palabra que suena; la palabra que apuñala con una imagen de belleza, disgusto o abatimiento, no la palabra que rellena una línea sonora: eso es lo que estoy buscando.

2

Ni me gusta la ignorancia en un poeta, ni creo en las “notas de lo salvaje”. La absoluta ignorancia sobre literatura poética puede producir —lo que de hecho logra en el campesino irlandés, si he-

mos de creer al Sr. Yeats— una agradable y fresca poesía *naïve*. Pero estamos irremediablemente despojados de tal ignorancia desde la infancia. La educación moderna nos empuja a la literatura y, por ello, estamos obligados a ser poetas instruidos. ¡El peligro de la “poca educación”! Sufrimos en lo más hondo de la literatura moderna al poeta autoelegido que ha absorbido algo de los victorianos, algo de Milton, las partes mas obvias de Shakespeare y una pizca de los clásicos. Resulta bastante inútil. El poeta debe tener alguna idea sobre la tradición europea, saber lo suficiente de sus predecesores para evitar imitarlos. El poeta debe estudiar el método con cuidado y estar en contacto con las nuevas técnicas además de con las viejas.

3

Debe trazarse una profunda distinción entre el estudio del método, que enriquece el trabajo de un hombre, y la imitación que lo degrada. No importa que un hombre imite a Tennyson, a Homero, a Rimbaud o a Dante; si es imitación es mala poesía. Lo valioso, el placer que buscamos en la poesía, viene de la personalidad sin restricciones en contacto desnudo con la existencia. Pero nuestro placer al ser admitidos a esa experiencia espiritual está condicionado por la habilidad de su propietario para la expresión. He ahí el arte de la poesía; he ahí la necesidad de un profundo estudio del método.

4

La imitación es un vicio que los lectores de poesía no deben tolerar bajo ningún concepto. Resulta adulador para la propia indolencia disfrutar con un falso Marlowe, un falso Laforgue o un falso Donne. Pero eso no es poesía moderna. *La Iliada* es un poema que no puede leerse sin emoción, aunque ¿quién puede, sin disgusto ni fatiga, hacerlo con el “Leónidas” de Glover y sus numerosos plagios de *La Eneida*? Virgilio, que a su modo es un poeta, engendró esta tradición de imitación meliflua. Hesíodo, Teócrito, Homero: ¿dónde estaría sin ellos? Imitó más de lo que asimiló, copió un modo antes que estudiar un método. No es griego como Homero o romano como Lucrecio; es grecolatino, un intelectual bastardo.

Creo profundamente que la emoción es la esencia íntima de la poesía, pero creo también en la expresión acertada de esa emoción. El hombre incapaz de grandes emociones —amor apasionado, sentimientos hacia la belleza, conciencia de estar vivo—, el hombre que no tiene suficiente emoción para hacer un loco de sí mismo algunas veces, nunca logrará un poema a pesar de tener a sus órdenes toda la literatura y el intelecto de un superhombre. Por otro lado, el mero emocionalismo desorganizado no es poesía; es, a menudo, aguanieve. La emoción debe ser forzada por el intelecto, por así decirlo. Debe haber un significado intelectual además de emocional. Un poeta es, después de todo, otro tipo de crítico: crítica, en lugar de libros, percepciones, emociones, sensaciones.

Y, de nuevo, el poeta es un crítico, su primer y más duro crítico. Es tan importante saber qué arrojar al cesto de los papeles como saber qué publicar. Y, de nuevo, es importante saber qué no escribir.

No tengo fe en la “torre de marfil”. Estoy de acuerdo en que un poeta debe trabajar sin venalidad, sin perseguir una audiencia, anotando simplemente su verdad poética. “Una casa y libros nunca hicieron un poeta”, dice Arthur Symons. Hay demasiada tendencia a la deshumanización en la poesía. Hay algo penoso en el hombre que es conscientemente anormal. El poeta es un hombre normal, tan normal que percibe todas esas cosas que la otra gente se pierde. No se puede ser espectador de la vida si la propia apariencia es tal que llama la atención de todos y provoca, quizá, la risa. El prestigio de un artista es sentirse cómodo en cualquier sociedad. No forma parte de su oficio subirse a una columna o retirarse al bosque por “epatar”. Siempre he pensado que el deseo de ser superior en una conversación demuestra un intelecto bastante poco consciente. Hay más sabiduría en tener los oídos abiertos y la boca cerrada.

La sinceridad es algo valioso en poesía: significa saber exactamente lo que se siente y decirlo tan apropiadamente como sea posible.

Tengo fe en el verso libre como método poético. Sus ventajas son: 1. brevedad, 2. precisión, 3. claridad. Conozco buenos poemas escritos con rima; creo que se volverán a hacer. Pero la gran poesía ha sido escrita en verso libre: coros áticos, secuencias medievales, simbolismo francés. Existen ejemplos en la poesía inglesa, especialmente en el drama isabelino. Pero, a pesar de todo, poco importa que tal método haya sido usado antes o no. Lo importante es que puede ser usado ahora, no como un mero recurso, sino como el mejor medio para expresar lo que uno quiere decir.

En cuanto al ritmo, la cadencia o como se la quiera llamar, creo que es totalmente inherente a la emoción del poema. Un poema profundamente sentido, que es escrito con el único deseo de anotar dicho sentimiento tan vivamente como sea posible, crea su propia cadencia. La emoción es la cadencia del poema, así como la emoción crea la cadencia de una voz. "Se pueden cortar mis versos con rima si así lo desean". Se pueden encorsetar mis versos en pentámetros jonsonianos o partirlos en cualquier medida que se desee. Prefiero la cadencia natural.

Lo que más me asusta de mi propia escritura es su tendencia hacia lo melifluo:

More subtly coloured than a perfect Goya,
And more austere & lovely in repose
Than Angelo's hand could ever carved in stone*.

* Más sutilmente coloreado que un Goya perfecto / Y más austero y amoroso en reposo / Que cualquier mano que Miguel Ángel esculpiera.

Estaba describiendo un cadáver en una trinchera, y cualquier persona de mente leal verá que mi preocupación era hacerle ver lo que yo vi de tal manera que pudiese compartir mi emoción ante tan extraño fragmento de belleza. Nunca pensé, ni por un momento, en el ruido que esas líneas pudieran producir y, por lo tanto, me asombré cuando mi editor señaló la secuencia de “oes” y me pidió que alterara la asonancia (que modifiqué para darle gusto); lo que me preocupaba era “rendir” el cadáver, haciendo que se viese su color —blanco como de marfil, escarlata— su forma, nobilísima y en total reposo como el Cristo muerto en *La Piedad* de Miguel Ángel, y, a pesar de todo, bello (nada horrible) como una obra de arte. Si me hubiese preocupado de los sonidos de la “o” habría despreciado esa emoción profunda y terrible.

11

A veces he pensado que la poesía es más bien una cosa fútil, pero también lo son estar enamorado, llegar a la cima, jugar *rugger*, vivir bien y todas las otras cosas vitalmente interesantes de la vida. Creo que Lucrecio, lo que dice Sir Thomas Browne sobre la sepultura en urnas y un poco de astronomía evitaría a mucha gente la vanagloria de su propia importancia y la imposición de sus valores. La poesía es, después de todo, una especie de religión en la que los hombres anotan sus intuiciones sobre el universo y el significado de las cosas. Incluso la sátira tiene esa importancia. La idea burguesa de que la vida es algo que hay que atravesar con el máximo de bienestar y el mínimo de esfuerzo es un credo bastante pobre. El trabajo de un poeta es diferente al del sacerdote en una cosa: no está para instruir a la gente sobre cómo pensar y comportarse, sino para insinuar medios para hacer la vida más variada y un poco más rica. Esta es la principal “función social” que se le permitiría al poeta; su fuerza en la sociedad proviene de no tener lugar en ella. Debe ser perfectamente libre, para morir de hambre si es necesario; pero un *αγιοζ*, que tiene fama de cuidar de sus gorriones, no descuidará a sus ruseñores.

La pianola explosiva de Nancarrow

Augusto de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

El 24 de agosto de 1997 murió Conlon Nancarrow en la ciudad de México. Poesía y Poética no rinde —una vez más— a la obra inusitada de este compositor que, en la más intransigente soledad, dedicó más de cuarenta años a la exploración de un territorio musical que puede considerarse ya una más de las valientes y definitivas revoluciones que el siglo XX ha aportado al desarrollo de la música occidental. En un número anterior de nuestra revista (16, Verano de 1994) presentamos diversos testimonios —artículos, comentarios, entrevistas, fotografías y poemas— sobre la importancia de los estudios para pianola de Nancarrow y sobre la ejemplaridad, como artista, de quien los concibió y realizó. Hoy ofrecemos un comentario sobre su música escrito, significativamente, por uno de los poetas contemporáneos que con más entusiasmo ha seguido y celebrado los avances que la música y la poesía han hecho en términos de ruptura y desarrollo de nuevos lenguajes. La obra de Nancarrow no dejará de imponerse tarde o temprano a la admiración general. Poesía y Poética desea que ese reconocimiento se realice lo más pronto posible.

Nueva, novísima, es la música del viejo Conlon Nancarrow, nacido en 1912 como John Cage, quien lo admira tanto que escribió este mesóstico alabando la originalidad de sus creaciones:

the musiC	tu músiCa
yOu make	nO
isN't	tieNe
Like	simiLitud
any Other	cOn
thaNk you.	ninguNa
oNce you	alguNa
sAid	vez me decíAs:
when you thought of	cuando pieNso en la
musiC	músiCa
you Always	pienso en la míA
thought of youR own	siempRe
never	nunca en la de otR
Of anybody else's	O.
that's hoW it happens*	así sUcede.**

Lo que daría en portugués —excluida la última línea (“es así como ella sucede”) que no se puede traducir en el mesóstico sin perder la “W”— más o menos lo siguiente:

a músiCa
 que vOcê faz
 Não é
 iguaL a
 nenhuma Outra:
 Nós lhe agradecemos.

* Reproducido en *Empty Words* (Palabras vacías, 1979).

Não faz muito
você fAlou que
quaNdo pensava en
músiCa
pensAva sempre
na sua própRia
sem pensaR
na dOs outros.
that's hoW it happens.

Esta admiración es compartida por Gyorgi Ligeti quien, en una carta de 1981 a Charles Armirkhanian, hizo un inmenso elogio del compositor: “El último verano, encontré en un negocio parisino los discos con la música de Conlon Nancarrow (volúmenes 1 y 2). Los escuché y quedé entusiasmado. Esta música es el gran descubrimiento desde Webern y Ives... ¡algo grandioso e importante para toda la historia de la música! Su música es tan extraordinariamente genial, agradable y perfectamente construida pero al mismo tiempo emotiva... para mí es la mejor música de cualquier compositor vivo que se hace hoy”.

Arthur Nestrovsky, a quien debo el conocimiento de este compositor tan especial, y tan especialmente alabado, acaba de escribir en el periódico *Zero Hora* de Porto Alegre un excelente artículo sobre él —creo que, además, es el primero publicado en nuestro medio.

No se sabe gran cosa de la vida de Nancarrow. Nació en Texarcana, Arkansas (EUA). Estudió música en Cincinatti y en Boston con Walter Piston, Nicolas Slonimsky y Roger Sessions. En 1937 luchó en España contra Franco, en la “Lincoln Brigade”. Al regresar a los Estados Unidos en 1939, sufrió persecuciones políticas por parte del gobierno norteamericano, y en 1940 terminó por trasladarse a la ciudad de México, donde vive hasta hoy. En 1956 se hizo ciudadano mexicano.

La revelación de Nancarrow tuvo lugar en los años 80, cuando su obra comenzó a aparecer en disco en los Estados Unidos, en donde hizo su primera presentación en concierto recién en 1981,

** Versión al castellano de Enrique Flores.

después de casi 40 años de exilio. Según Amirkhanian, que está editando la obra completa de Nancarrow en disco, tal presentación en San Francisco, a la cual Nancarrow asistió como invitado de honor de la *New Music America '81*, fue saludada como su “regreso a casa” y tuvo gran repercusión en todo el país. En agosto de 1982 volvió a ser invitado para participar, con John Cage y Lou Harrison, en el 20° Festival de Música Cabrillo en California. El mismo año, Nancarrow conmemoraría sus 70 años con un viaje a Europa, ejecutando sus obras en varias ciudades de Austria y de Alemania y, finalmente, en el famoso IRCAM de París, el Instituto de Música del Centro Georges Pompidou, dirigido por Pierre Boulez.

Curiosamente, casi toda la obra originalísima de Nancarrow está concebida para un único *instrumento*: la pianola. Por más increíble que parezca, él consigue extraer las más insólitas y matizadas combinaciones de los rollos mecánicos: verdaderas cascadas sonoras, en ritmos y tiempos imprevisibles y, algunas veces, imposibles para la ejecución humana, pero que no suenan inhumanos, cerebrales o artificiales sino cargados de vida y emoción, provocativos y enérgicos. Tal vez en esto haya contribuido su experiencia con el jazz y la música popular, pues él tocaba trompeta en la década del 30 y sus primeros estudios para la pianola, en 1949, fueron una serie de piezas derivadas del “blues” y del “boogie-woogie”.

La gran ventaja de la pianola —afirma Arthur Nestrovsky en el artículo mencionado— reside en el hecho de que, una vez grabado el rollo metálico con precisión para que reproduzca las ideas sonoras del compositor, desaparece el problema de la interpretación. Altas velocidades, cambios graduales de pulsación, superposición de pulsos independientes, arabescos vertiginosos: para la pianola todo es tan fácil como la melodía más trivial. Nancarrow aprendió a marcar los rollos metálicos y luego inventó una máquina accesorio que permite “ejecutar” cambios continuos de pulso (aceleraciones y desaceleraciones continuas) y no los cambios graduales que permite una máquina común. Luego, modificó los martillos de sus dos pianolas para obtener una sonoridad más precisa, menos pianística, más próxima a los instrumentos de percusión. Después del proceso de composición propiamente dicho, la marcación de los rollos metálicos de una

pieza puede llevar hasta nueve o diez meses de trabajo diario (para marcar cinco minutos de música...).

Enfatizando la distinción musical entre ritmo y tiempo o pulso (la velocidad real en que un ritmo es ejecutado), Arthur Nestrovsky cita una frase de una entrevista de Nancarrow que es extremadamente auto-definidora: “Mi música se mueve a través de choques de tiempo”. Al contrario de la música de Scelsi, que conduce a la meditación y a la interiorización, la de Nancarrow, no menos hipnótica, es una fuente ininterrumpida de estímulos dinámicos sobre el organismo, ya que actúa por alternancias, superposiciones y conflictos de ritmos y pulsos.

Nestrovsky recuerda el interés mostrado por Henry Cowell, el inventor de los “clusters” pianísticos —ya en 1930 en su libro teórico *New Musical Resources*— en las posibilidades de la pianola. Convendría acentuar que Stravinski no dejó de hacer una pequeña incursión en esa área con su “Estudio para pianola”, compuesto en 1917 y estrenado en el Aeolian Hall de Londres en 1921. El breve *divertissement* stravinskiano puede ser oído, al lado de obras mucho más consecuentes —como las ácidas y percusivas *Tres piezas para cuarteto de cuerdas* de 1914 y la *Canción del ruiseñor* de 1917—, en uno de los bellos discos de la serie Boulez/Stravinski de la RCA (ARLI-4453, editado en 1982).

No es un despropósito traer a cuento aquí la predicciones e inyectivas de Ezra Pound en contra del piano (llamado desdeñosamente “pye-ano”) y a favor de Georges Antheil (el autor del polémico *Ballet Mécanique* de 1926) y de la “música de la máquina”.

The pianola ‘replaces’
Sappho's barbitos

La pianola “sofoca” el barbitio (o laúd) de Safo, decía el poeta, en la *persona* decadentista de Hugh Selwyn Mauberley en 1920.

En la serie de artículos sobre música que escribió por esa época y que fueron después reunidos en el volumen *Antheil y el tratado de la Armonía* (*Antheil and The Treatise on Harmony*, París, 1924), en gran parte influenciados por los experimentos y por las anotaciones del joven Antheil, el conocedor de música Pound toca muchos problemas que le interesarán a la música del futuro: “la

descomposición del átomo musical" (Stravinski y Antheil), la música del espacio-tiempo con el factor tiempo afectando las relaciones espaciales, la exploración de la naturaleza percursoria del piano y la música de la máquina ("machines are musical").

La pianola no escapa a sus reflexiones: "Técnicamente, Antheil descubrió la Pleyela y la liberó de la ignominia: ahora es un instrumento, no una pobre imitadora del piano", afirma Pound. Y dice además: "Preveo, tal vez no muy infundadamente, el día en que el piano será como el trolebús, al cual apenas se parece, y el pianista será como el maquinista, por lo menos en tanto el lugar de la música sea la sala de concierto. Pero el instrumento sobrevivirá entre nosotros pues existe la pianola, y si, por algún tiempo, es necesario entrenar acróbatas para tocar Bach-Busoni en los discos de pianola, seguramente la invención humana llevará a un medio —y ya lo descubrió— para hacer discos directamente. El compositor futuro hará su obra no con una pluma sino con una pinza" ("not with a pen but a punch"). Y continúa: "El futuro de la música de piano está en el jazz y podemos esperar un aparato mucho más ruidoso y más variado, con conexiones para el xilofón, el silbato y el gong en las octavas agudas y con sólidas barras de hierro en los bajos. El nuevo y próximo implemento, hacia el que nos llevan estos cambios, presentará muchas más ventajas sobre el *pye-ano* que el original pianoforte sobre sus antecesores".

R. Murray Schafer, el organizador del libro *Ezra Pound and His Music (The Complete Criticism, 1977)* que contiene los escritos poundianos sobre música, aclara que originalmente Antheil pretendía orquestar su *Ballet Mécanique* para 16 pianolas, pero tuvo que abandonar la idea frente a la inviabilidad de resolver el problema de la sincronización. Aun así, llegó a preparar una versión para una sola pianola, que fue presentada en la sala Pleyel, con la asistencia de James Joyce, Sylvia Beach y Robert McAlmon.

Otro estudioso de los aspectos musicales de la personalidad de Pound, el compositor Ned Rorem, en su artículo "El músico Ezra Pound" (que sirvió de prefacio a una nueva edición del *Tra-tado de Armonía* del poeta) tuvo la sensibilidad de asociar sus anotaciones fragmentarias a los pronunciamentos idiosincráticos de Ives y a los diarios no-ortodoxos de Cage. Rorem —que como compositor parece bastante conservador— muestra haber conocido la música de Nancarrow por azar. En su estudio "Para dón-

de va la música”, incluido como el anterior en *Music and People* (1968), habla de un encuentro con Aaron Copland que terminó “con una audición de cintas grabadas de un tal Conlon Nancarrow, un norteamericano exiliado en México que desde la década del 30 compone trabajosamente en rollos de pianola con impresionantes resultados...”

Y así volvemos a nuestro tema principal. Hasta 1981, Nancarrow completó 44 estudios para pianola. Con la publicación en 1984 del 4º volumen en disco de estos estudios (1750 Arch Records S-1798), quedó documentada toda su producción del período anterior a 1977. Se prometen otros nuevos. Cabe preguntar: ¿cuándo será que nuestras casas de grabación, que para nuestra vergüenza todavía no tienen ni una obra de Cage registrada en disco —record de desinformación realmente notable—, asumirán el riesgo de servir a nuestro público el bizcocho fino de Nancarrow?*

1985

* Referencia a la frase del escritor vanguardista Oswald de Andrade quien solía referirse a su obra con este juego de palabras: “La masa comerá el bizcocho fino que yo fabrico”. (N. del T.)

Un bene indiviso

A un certo punto persi
il senso del suo
del mio nome
mi morsicai un braccio
credendolo un tentacolo del mostro
un bene indiviso
portato in qua e in là
nella finta colluttazione.

Poemas

Bartolo Cattafi

Traducción: Ida Vitale

Un bien indiviso

Llegado un punto perdí
el sentido de su
de mi nombre
me mordí un brazo
creyéndolo un tentáculo del monstruo
era mío y del monstruo
un bien indiviso
llevado aquí y allá
en el fingido cuerpo a cuerpo.

De La discesa al trono

Bere il celeste

Uno sgorbio
un ghirigoro celeste
un ghiribizzo in mezzo alla vita
là bere il celeste
e sotto una fresca mattonella
trovare —vero mare—
il foro d'uscita.

Beber lo celeste

Un garabato
una rúbrica celeste
una garambaina en medio de la vida
allí beber lo celeste
y bajo una fresca galería
hallar —mar verdadero—
el foro y la salida.

Araba fenice

Era questo lo scopo della vita
rincorrerla su ogni proda
prima che bruciasse
e che poi per suo conto rinascesse
metterle il sale sulla coda.

Ave fénix

Era éste el objeto de la vida
recorrerla de orilla a orilla
antes de que ardiese
y de que por su cuenta luego renaciese
poner sal en su cola.

De Marzo e le sue idi

L'estinzione

In questo momento la vespa
è il nemico
uccidila
e non badare alla fine d'una specie
di strisce gialle e nere
d'ali membranose
d'ago velenoso
tutt'al più vuol dire che domani deserta
la buccia crespata delle mele mézze moriremo
dopo
meravigliosamente dopo la fine delle vespe.

La extinción

En este momento la avispa
es nuestro enemigo
mátala
sin pensar en el fin de una especie
de estrías amarillas y negras
de alas membranosas
de aguijón venenoso
a lo sumo quiere decir que mañana yerma
la fruncida cáscara de las manzanas pasadas moriremos
luego
maravillosamente luego del fin de las avispas.

Chiromanzia d'inverno

L'inverno scacciò le zingare quiromanti
dal cancello dell'istituto dei tumori
chi entrava invece andava
al caldo
si spogliava
s'infilava a letto
si teneva ben stretto nell'ascella
il termometro
ingerita la pillula fidata
togliendole ridandole fiducia
mandava lontano i suoi pensieri
(stade d'autunni estati primavere
d'altre ancora stagioni immaginate)
si guardava da sé
il palmo della mano.

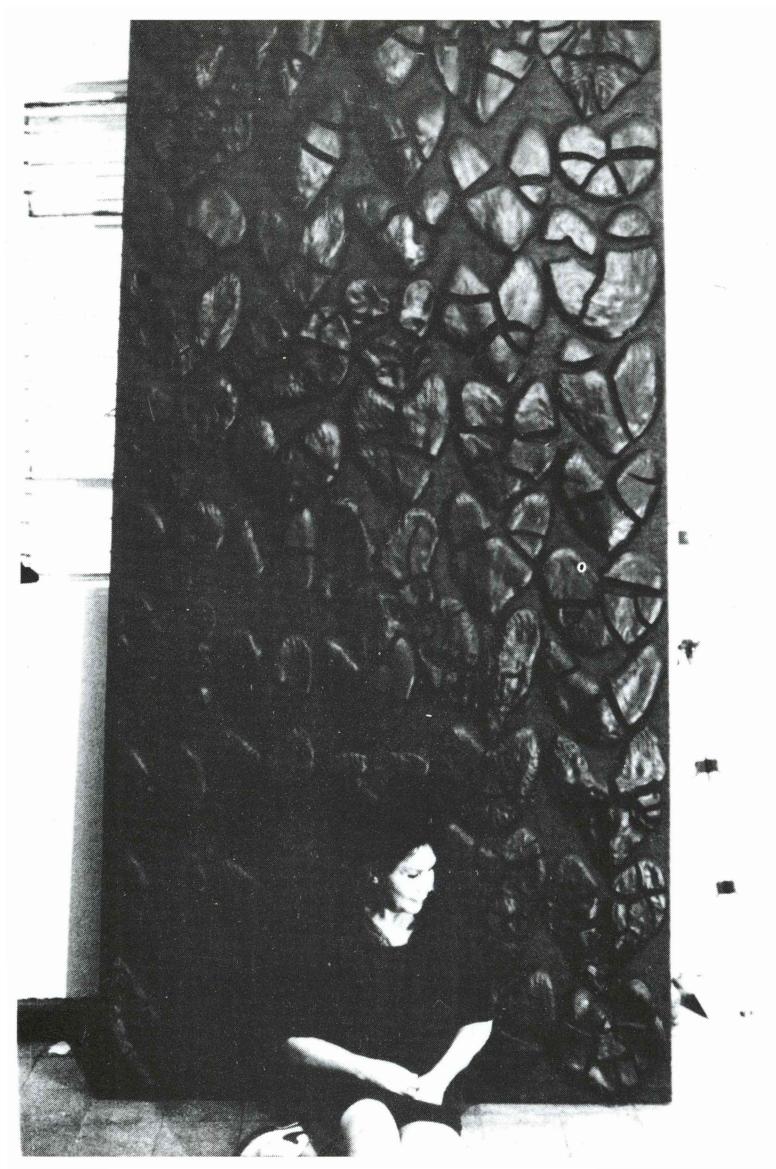
Quiromancia de invierno

El invierno corrió a las gitanas quirománticas
de la puerta del instituto de los tumores
el que entraba en cambio
iba al calor
se desnudaba
se metía en la cama
bien sujeto en la axila
el termómetro
tragaba la píldora confiada
quitándole y otorgándole confianza
dejaba volar sus pensamientos lejos
(fases de otoño estío primavera
aun de otras imaginadas estaciones)
por sí mismo miraba
la palma de su mano.

De *Chiromanzia d'inverno*

Beatriz Zamora y la revelación del negro

La pintora mexicana Beatriz Zamora ha realizado a lo largo de los años una vasta obra todavía en gran medida ignorada dentro y fuera de México. Este desconocimiento e incompreensión tienen que ver con una circunstancia extraordinaria: su obra consiste en la gigantesca exploración de un solo color —el negro— tal como se manifiesta en el milagro de la materia. No sería exagerado afirmar que la pintura de Beatriz Zamora es visionaria —e incluso mística—: el negro se le ha revelado como presencia absoluta de la totalidad y la plenitud, y exige ser buscado sin descanso en todos sus rostros mediante una práctica obsesiva, rigurosa, excluyente, impregnada de devoción. La superación o absorción del ámbito de lo puramente sensorial debida a un llamado de lo invisible e inexpressable, hace pensar, frente a la pintura de Beatriz Zamora, en la obra de otros artistas visionarios: Duchamp, Bram van Velde, Joseph Beuys; con éste último comparte también el carácter ritual del acto creador, así como la creencia en la función amorosa y humanitaria del verdadero arte. Al menos alguna idea de la importancia de su trabajo pueden dar las fotografías que ofrecemos a continuación; van acompañadas por declaraciones de la artista recogidas por Eduardo Rubio Elosúa en su libro *Beatriz Zamora. Una artista excepcional* (Monterrey, México, Desde la Periferia, 1997).



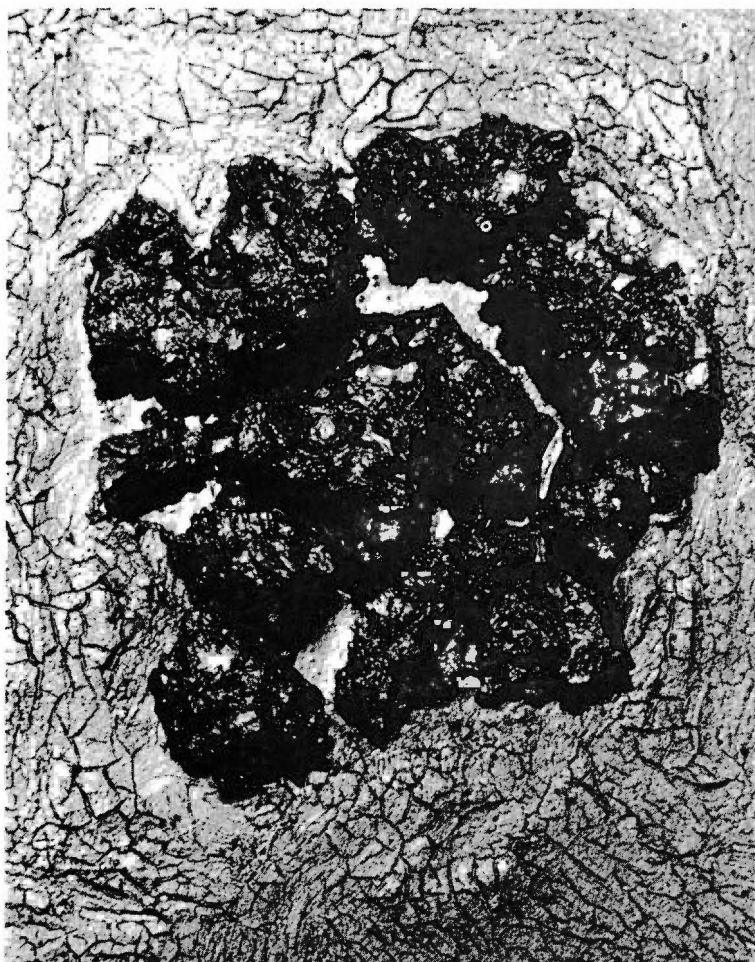
Beatriz Zamora, *El Negro*, técnica mixta.

El tamaño resulta de una necesidad interior del artista. El espacio es determinante para decir lo que uno quiere. Un cuadro pequeño no dice lo mismo que uno grande. Mis cuadros ahora necesitan ser grandes. Yo estoy concibiendo una exposición de ocho planteamientos, de ocho cuadros, cada uno de tres por dos metros. Esto daría una idea mínima de lo que es el negro.



Yo había estado pensando cuál era la materia natural de El Negro y fui a comprar un costal de carbón y un molino. Llegué a la casa, molí carbón suficiente y me puse a trabajar. La serie de "La Tierra" me había enseñado la técnica, de tal modo, que ya sabía qué resinas utilizar y cómo hacer las cosas. Después de doce años de andar buscándolo, hice mi primer cuadro negro y todavía tenía las manos llenas de carbón cuando, de pronto, entró El Negro a la casa. Fue como una revelación. Entró, y al sentir su presencia, me hice polvo. Era tan grande que invadió todo, me lo dijo todo y me lo enseñó todo. Había pasado muchos años sin encontrar lo que yo quería. El Negro era tan visible y tan invisible a la vez, pero tan determinante y absoluto, que gobierna nuestras vidas en lo más profundo. Para llegar a él, tuve que dejar de ser lo que era, hasta ser nada. Necesité partir de cero, de no saber pintar, de no tener nada y al mismo tiempo tenerlo todo, porque el fundamento del negro es el amor. Decidí purificar mi cuerpo. Por un año sólo comí arroz, perejil, sal de mar y té de diente de león. Masticaba muchas veces cada bocado. Todo cambió dentro y fuera de mí. Me deshice de mis pertenencias con excepción de los libros de ciertos poetas. Trabajaba doce horas diarias tratando de encontrar "El Negro". No comía, no dormía; me sentía una antorcha encendida en medio de la oscuridad. Sabía que estaba sola, transitando por un camino virgen, distinto y totalmente inexplorado. El Negro se me reveló como un absoluto con planteamientos infinitos. Comprendí que el negro no tiene por qué estar asociado a lo negativo, a la muerte o al dolor. El Negro es un estado de libertad, de pureza. de comprensión, de unión. Ahí termina todo lo que causa dolor al hombre. El Negro no tiene nada de horripilante, su misterio es mucho más bello que lo obvio.



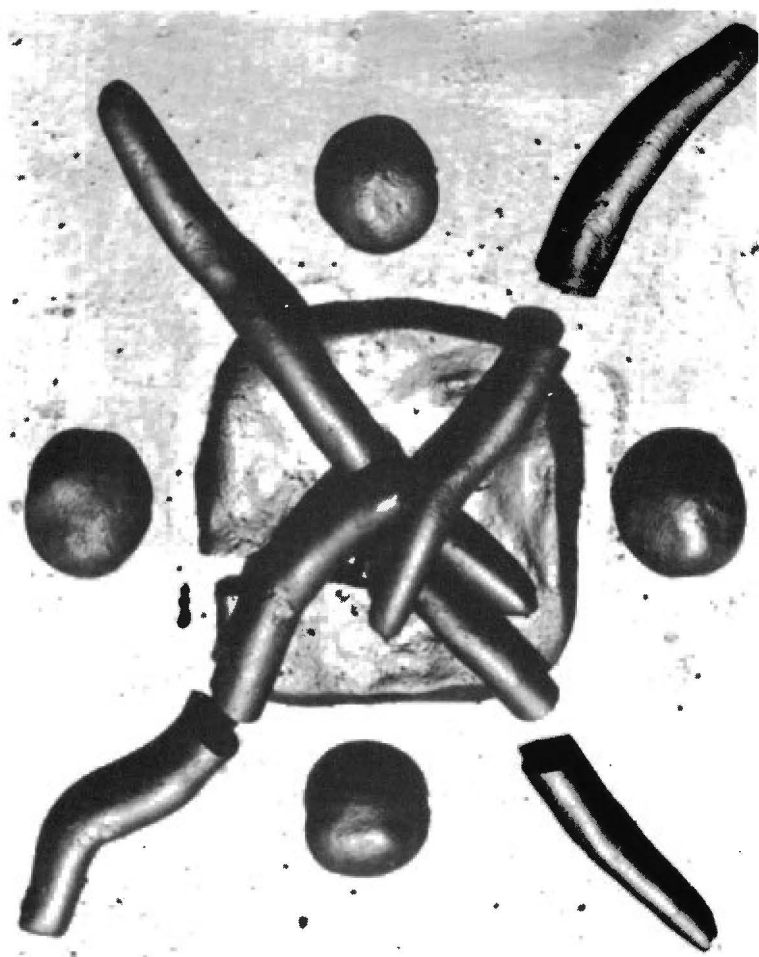


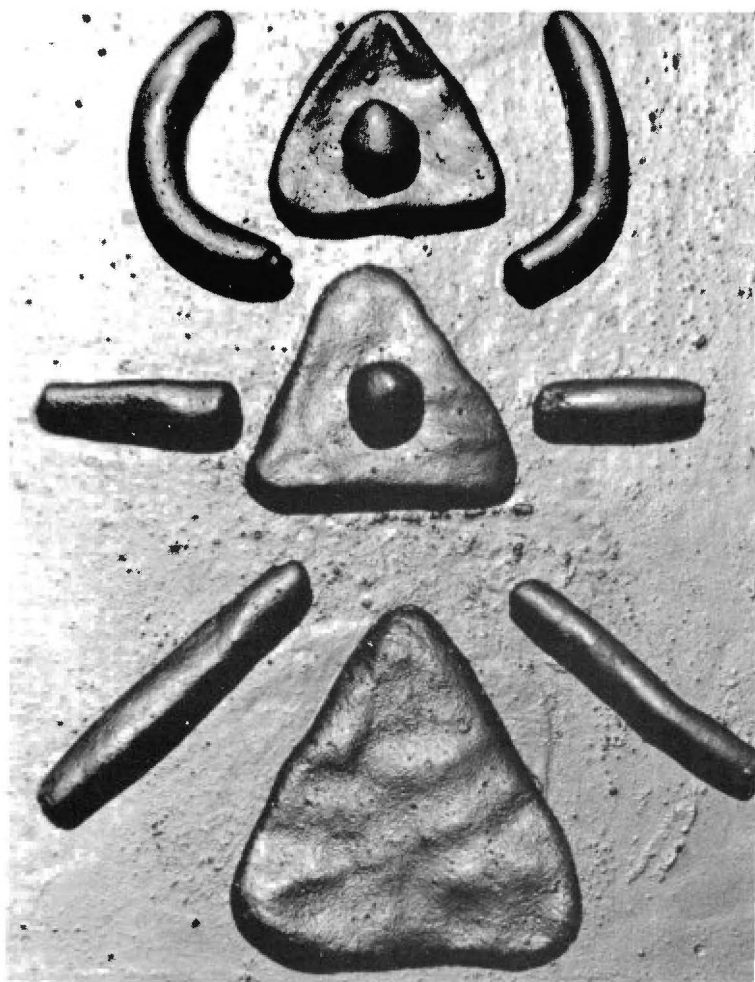
Yo he tenido grandes maestros que me han enseñado lo que no se debe hacer. Mi madrastra, por ejemplo, fue una gran maestra que me enseñó lo que nunca debes hacer. En cambio han sido pocos los que me enseñaron lo que sí se debe de hacer. Aprendí mucho de la filosofía. Nietzsche fue uno de mis primeros maestros. Yo estuve enamorada de él como por dos años. Me sabía sus textos de memoria. Nietzsche habla del hombre superior. Lao Tsé también me enseñó muchas cosas. Ellos de alguna forma reafirmaron algo que yo ya había aprendido en el río en la Sierra de Puebla. Hay tres pintores a los que les debo mucho: Antoni Tàpies, Robert Motherwell y Mark Rothko. Yo no sé por qué ninguno de ellos hizo El Negro, creo que los tres me prepararon el camino. Ezra Pound me enseñó muchas cosas con su poesía. Saint John Perse fue también muy importante en otro tiempo. José Revueltas me enseñó lo que era el honor. Él era un hombre honesto. De Eunice Odio, una poeta costarricense que vivió en México algún tiempo, aprendí algunas cosas. Horacio Caballero me enseñó mucho sobre literatura, poesía y música; Rodolfo Zanabria ha sido importante en mi vida también.





El artista busca la belleza, la belleza es la verdad, es la libertad; la belleza es el amor; la belleza es la justicia. Todo eso es una misma cosa. El artista trabaja por amor y vive enamorado de una idea. Mi trabajo lo realizo como el regalo más bello para los hombres y al perseguir este regalo, entro al campo de las ideas y de lo espiritual que a la vez me da satisfacción y felicidad.





Para penetrar en el universo de El Negro he tenido que darme cuenta del juego que ha hecho el hombre desde el principio de la civilización. Poca gente se atreve a descubrir que todo es una ilusión: las leyes, la justicia, el amor, la libertad. Para trabajar El Negro había que irse por el otro lado, pero, ¿qué era el otro lado? Era ese lugar por el que había que caminar sola porque nadie me podía decir cómo era; era el lado del silencio sobre el cual nadie sabía nada. He tenido que caminar por el reverso, conociendo muy bien el lado derecho para no caer en ninguna de las trampas. Por el reverso no sabemos nada. Es el mundo del absoluto, de lo sublime. Esa ha sido mi vida.

La energía de mi obra está circulando, pero a muchos no les llega porque necesitan vaciarse primero de todo lo que quieren ser y no son, necesitan ponerse en blanco para recibir esta energía. Cuando un vaso está lleno no le cabe ni una gota más. No los juzgo, ni los critico; los trato de entender y los amo como son. Yo trabajo para darle a los hombres una posibilidad más. Hago mi obra para cumplir con mi deber. Este mundo es maravilloso, pero si no lo quieres ver, nunca lo tendrás.





La muerte para mí no existe, es una ilusión como muchas otras. La materia se transforma. Es algo que no me preocupa. No sé qué vaya a pasar conmigo el día que me muera. No quiero gastar mi tiempo pensando en qué va a pasar conmigo ese día. Es algo que por ahora no me interesa. La naturaleza sabrá perfectamente qué hacer conmigo. Hay que estar preparado para morir en cualquier momento, hay que hacer las cosas como si fueran las últimas de tu vida. Cuando decidí morirme a los siete años, veía la muerte como el punto en donde encontraría la paz, la tranquilidad, en donde ya no iba a haber dolor, en donde ya no iba a haber ningún sufrimiento. Eso me fascinaba. La muerte era lo más deseado; era la paz, la armonía completa. Así concebía la muerte, como un lugar de paz, un lugar a donde uno puede llegar y estar completamente libre sin estar y sin ser. A mí me gustaría encarar mi propia muerte con amor, verla de frente. El día que me llegue la muerte quiero estar bien despierta para ver quién es ella.

Poemas

Ida Vitale

Traducir

Alguien al centro de la noche
llega
en un orden de palabras ajenas,
las reviste de nueva piel
y con amor
las duerme en nueva lengua.

Apagada la luz,
el viento se pregona entre los árboles
y junto a la ventana hay frío
y la certeza de que todo paisaje
adentro se interrumpe.

No hay dispuesto
en el yermo
un benévolo guía.

Los pasos son a ciegas,
el cielo sin estrellas.
Y el pensamiento anticipa las fieras.

Terquedad de lo ausente

Negro, el perfil de los árboles
contra un cielo,
aún,
de libro de horas.

Un pájaro revisa
en este anochecer
la breve historia de su día,
mientras
la luz que enciendo
flota
sobre el vidrio.
Como flota la vida,
en el vacío.

Poemas

Enrique Fierro

I

Tal vez todo sea encarnado
para el logro de tan tristes tigres
y hasta el último alimento.

Dorado término medio:
¿interludios armónicos ocasionales?,
¿pausa en nuestra jornada?

El tema da para mucho:
mutaciones y melodías
sin artificios y sin referentes.

Los ruidos de la noche
son los ruidos del mar.

¿Recobramos el día?
Atemos cabos.

II

Navegamos la casa iluminada.
Enero, mes
de nacimientos y renacimientos.
Nos olvidamos,
no nos olvidamos.
La lluvia es mediatarde: llega
y acompañada de tus alas (pulsas
y nada y nadie muere) rima es
de márgenes de vientos
y huye
a escuchar voces,
a explorar tinieblas.

III

Ocultos a los ojos del mundo
los desdichados antípodas,
húmedos y fríos,
señalan que se acabó lo que se daba,
palabra contra imagen,
imagen contra palabra,
ante la prohibición
de derramar sangre en otoño.

Males dignos de lástima.

Sobre la poesía

Juan José Saer

Nacemos a la historia. Después, lentamente, descubrimos la naturaleza. En la infancia nos consideramos inmortales porque se nos ha inculcado una historicidad primitiva, salvaje; una historicidad que lo inunda todo, sin fisuras, sin grietas, nos veda la perspectiva imaginaria de la muerte. La naturaleza es nuestra primera prohibición y son necesarios el aprendizaje y la experiencia para descubrir que había permanecido siempre ahí, que coexistía con la falsa historicidad.

La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. Cuando despertamos a la poesía, ya estamos dentro del lenguaje. No nos imaginamos la poesía más que como lenguaje porque comenzamos a concebirla dentro de él. A su vez, el lenguaje nace en el interior de la historia, constreñido por ella. La poesía busca en el lenguaje esos sedimentos, esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza. La poesía tiende a borrar la historicidad del lenguaje. Toda poesía es un palimpsesto en el que se superponen y se confunden naturaleza e historia. Pero es únicamente a través de la lectura que el lenguaje de la poesía reencuentra su historicidad.

No hay por lo tanto crítica de la poesía, sino crítica de su lectura. Hay también que la lingüística no podrá entrar nunca en relación con la poesía, sino con las relaciones entre la poesía y la historicidad del lenguaje. La crítica de la poesía y la lingüística, del mismo modo que la política, son disciplinas de los términos medios.

La historia no coexiste simplemente con la naturaleza: la suplantada de un modo abusivo. La poesía, al regresar continuamente a la naturaleza, distinguiéndose por su ahistoricidad peculiar, no quiere negar la historia, sino confirmar la realidad de esa suplantación y verificar sus fundamentos. La conducta poética quiere

replantear el lugar de la naturaleza en el interior de la historia, mostrando el equilibrio o la violación de sus relaciones. La finalidad de la poesía consiste en intentar recoger una naturaleza cruda, en estado puro, por decirlo de alguna manera, por usar una imagen mediadora.

Para la conducta poética, la naturaleza es una historia desembarazada de la costumbre histórica. Es un extrañamiento. Asalta al poeta. En ese extrañamiento, el poeta realiza la negación de la negación por la cual la historia había incorporado la naturaleza, suplantándola por una síntesis más rica. A través de la conciencia peculiar del extrañamiento, la historia se convierte a su vez en naturaleza, por un momento. Cuando tomo conciencia de que estoy aquí tratando de escribir lo que pienso sobre poesía, mi actividad se separa de la historia, se hunde en la naturaleza, y quedan únicamente la mano que se mueve, en silencio, el sonido crudo de la pluma y la gesticulación de una escritura que no resuena. Me hundo yo mismo en el abismo de la naturaleza. En el extrañamiento, la naturaleza inunda también la luz muda de las catedrales, el maremágnum del saber, el rumor quieto de la muchedumbre. La función de la poesía es también revelar la realidad de ese hundimiento. Casi siempre, el dolor acompaña esa revelación.

Del gran edificio de la poesía y del lenguaje, la crítica y la lingüística trabajan en la pared histórica. Son, por lo tanto, superficiales, no, desde luego, en el sentido de frívolas y también, en cierto modo, positivas (positivistas). Vale decir que van contra la poesía. Para que la poesía se haga evidente, es necesario que su lectura desencadene a su vez un extrañamiento, lo que atenta, en la lectura crítica y lingüística, contra el prejuicio de la razón. Según la crítica y la lingüística la historia es una pared compacta pero ciega. Consumidoras en el sentido peyorativo del término, la lingüística y la crítica transforman la poesía en una textura árida que, ciega ella misma, condensa una luz que es mala y enceguece a su vez a los que miran. Es la imagen de una historicidad falsa rebotando contra sí misma; es una historicidad narcicista. Para ser verdadera, la historicidad debe revelar su carga de naturaleza, debe saber que la naturaleza está en ella y la sostiene. Para enfrentar la poesía, para reencontrarla más allá de la historicidad del lenguaje, debo, por lo tanto, y no voluntariamente, poner en suspenso la crítica y la lingüística. Y no voluntariamente: vale decir,

porque he sentido en mí mismo la extrañeza, voy hacia la poesía, me “apoyo” en ella, para recuperar otra vez el equilibrio que la extrañeza había negado. “Mi único apoyo es la poesía”, “tal poeta me sostiene”: vulgaridades, “literatura”, que quieren decir: de la vacilación y del terror, del gusto de la ceniza de un cosmos que se incendia y desaparece en la percepción del momento en que estoy aquí, soy sostenido por la poesía que ha recuperado, por medio del lenguaje, el equilibrio de la historia y de lo insondable.

La falsedad de la crítica es una falsedad banal, ya que no roza a la poesía y propende a la sociabilidad. Desde el momento en que habla, la crítica habla de sí misma. No se puede hablar de la poesía. La crítica habla de sí misma desde el momento en que habla de lo que le dio origen, es decir, de la sociabilidad, que es el grado extremo de la historicidad, su casquete polar. Habla, para decirlo invirtiendo la imagen, de la historicidad cruda. La abstracción no es el reino de la poesía, y la historia desembarazada de la naturaleza es una abstracción.

Baudelaire despreciaba a Hegesippo Moreau porque lloriqueaba, porque no hablaba del verdadero dolor. Vale decir, porque notaba en él la ausencia de la disciplina inherente a la pretensión de convertir la poesía —el extrañamiento— en lenguaje. Hegesippo escapaba al abismo con la máscara, eludía hablar del “tema” porque quería eludir pensar en él. La gran poesía es el resultado de una elección del dolor, una búsqueda, una disciplina de la extrañeza que lo borra todo, que consume el mundo, lo sumerge en la oscuridad y lo rescata lavado y nítido para una historicidad más apta, menos primitiva. Hegesippo vivía, sin asumirlo, el abismo de Baudelaire. En rigor de verdad, la poesía es “hecha por todos” porque la poesía *está* en todos.

(1968)

Seis poemas

Rafael José Díaz

La mano, el ave

La mano
toca el aire tejido: nubes
serenas en la ronda de los cielos,
lluvia de oscura paz,
el hilo ubicuo de la brisa. Allí
transporta un ave briznas de la tierra
hasta el nido celeste.

La mano
toca ahora una piedra
cubierta de musgo.
Va a empezar el invierno,
y el envés blanco
de las hojas caídas
prefigura la nieve.
Los caminos borrados de la tierra
guardan sólo memoria
de unos pasos perdidos.

La mano
sostiene en el aire la piedra
como un signo: «Aquí, ave,
te ofrezco el verde renacido
sobre la faz impermanente
de esta piedra.»

Y el ave acude
hasta la humana mano,
el ave de unidad,
sagrado vínculo
entre el cielo y la tierra,
entre la mano frágil del hombre
y el invisible rostro del dios.

La mirada

La mirada
custodia el paso frágil de una nube
sobre el cielo vacío.

Impugnación
de todo transcurrir: la nube lenta
es sólo un nombre de la luz
inextinguible.

Destello, instante, oculta
raíz en una grieta del espacio.

Crece un árbol
por el lado invisible del azul
del cielo. Ramas desplegadas
sobre el cuerpo del dios
desconocido.

La mirada, los ojos,
custodian una nube
en el saber, en la ignorancia.

El insomnio

He esperado hasta el alba. Como el niño
que va a dormir junto a su madre, ardido
en fiebre, une su rostro al rostro
que aún puede nutrirlo, y respira
el aire que otro cuerpo respira para él,
así esta noche yo, en la ignorancia
de todo amanecer, ardido
en la fiebre sin luz,
he bañado en lo oscuro la mirada
para permanecer insomne, ciego
hasta el centro del tiempo, el alba de unidad.

Día de invierno

Regreso de la nieve.

Mira la gasa límpida extenderse
sobre la herida del invierno.

De nuevo
la respiración de la rama
recuerda el crepitar de las hogueras.

El alborozo
de los niños que juegan afuera con trineos
es otro canto, y sus palabras,
que no logro entender,
se unen al arrullo de las aves
dentro del sueño, al alba.

Nieve que regresa.
La tierra cura sus heridas.

Pregunta

¿Podría un pájaro,
en la sed de sus alas desplegadas,
leer sobre la nieve el rostro de la tierra,
bajar hasta la boca
para unir el canto que sabe
al canto que no sabe, como el signo
de toda aceptación,
de todo tránsito en el ser?

El otro azul

Es otro azul, herido, el de este cielo
que no sabe del tiempo, que ha olvidado
la espiral de las aves en la aurora.
Es otro azul: herida de lo eterno.

Poemas

Jorge Esquinca

Cada vocablo es memoria, casa tomada.

Tú sobrevives en la frontera, en la grieta,
en la certidumbre de lo inesperado.

Devuelta aquí —aparición

Infancia: ese gallo cardinal, esa puerta que no cierra.

Aquí, *¿l'amor che move?*, aquí abajo
cáncer a ti debido, cosa entre las cosas de la lengua
mezquita, corrosión del cáliz, sangre vertida,
sístole / diástole, en la corriente de nadie, nada

Isla de las manos reunidas, claridad primera, puerto de gracia en la sal de la mañana, cesta del sol, fundamento de la espiga, casa de aire, amago de la lluvia en el desierto, trasluz de la higuera, gruta del murmullo, espejo de tres instantes, barca del sosiego, abolición de la espada, labio de la herida y ella misma herida —en el misterio de tu seno, en el mar bienaventurado de tu nombre, guárdame.

Pero ahí, más abajo, un estío de estiércol,
un mantra roto, un dragón que se agazapa;
opacidades, tierra de catacumba, un sepulcro
mirándose por dentro, entre raíces.

Pero ahí, más abajo, un silbido, un estertor
¿la sierpe o la sibila? Un quebranto de gárgolas,
un reino reluctante. Vértebra no levitada,
cuchillo de fondo, fémur de estrella, migraña

Colección Poesía y Poética

Títulos publicados

Encuentros con Bram van Velde
Charles Juliet

El oficio de poeta
Cesare Pavese

Conversaciones sobre Dante
Osip Mandelstam

Notas sobre poesía
Paul Valéry

*El diálogo infinito**
Jorge Eduardo Eielson

*La Poesía los poemas los poetas**
Emilio Adolfo Westphalen

*Hojas de herbolario**
Javier Sologuren

*Una literatura sin atributos**
Juan José Saer

*Estado de alerta y estado de inocencia**
Edgar Bayley

*Del paisaje al idioma**
Andrea Zanzotto

*Filtraciones**
Hugo Gola

*Réquiem**
Anna Ajmátova

*Definición hermética**
H. D.

De próxima aparición

Una dedicatoria
Marina Tsvietáieva

Ensayos sobre poesía
Robert Creeley

Galaxia Concreta
Antología del Movimiento
Concreto brasileño

La práctica de la literatura
Francis Ponge

Antología poética
Guennadi Aigui

Briggflatts y otros poemas
Basil Bunting

Antología poética
Gustaf Sobin

Antología poética
Carlos Drummond de Andrade

*En coedición con Artes de México

Referencias

T. S. ELIOT (1888-1965), sin duda uno de los grandes poetas de nuestro siglo, mantuvo una compleja relación con sus manuscritos. Por fortuna, ésta no fue destructiva; a lo mucho pecó de indecisa. Ahora, con la publicación de *Inventions of the March Hare (Poems 1909-1917)* —Faber & Faber, 1996—, cuya edición impecable corrió a cuenta de Christopher Ricks, tenemos la oportunidad de observar de cerca su *juvenilia*.

RICHARD ALDINGTON (1892-1962) fue, desde su publicación en la antología *Des Imagistes* preparada por Pound, uno de los poetas más cercanos a ese movimiento. Junto con Amy Lowell coordinó las tres antologías siguientes del grupo: *Some Imagist Poets*. Más tarde, a finales de los años 30, su producción se centró en la novela, la traducción de clásicos griegos y latinos y la crítica literaria, de las que sus “Notas” son un magnífico ejemplo. Ocupan las primeras páginas de un cuaderno que se conserva en la Humanities Research Library de la Universidad de Texas, en Austin, y fueron publicadas póstumamente en el número de Primavera del 74 de *Texas Quarterly*. Ciertos indicios apuntan a que fueron escritas a principios de los años 20.

AUGUSTO DE CAMPOS (1929), poeta, ensayista y traductor. Ha sido impulsor —junto con Haroldo de Campos y Décio Pignatari— del concretismo brasileño, uno de los más brillantes movimientos de la vanguardia de la postguerra a nivel internacional.

Posthermético y anticonformista, viajero sin fatiga, primero por el mundo, por la realidad próxima después, en silencio durante diez años, siempre irónico y calmo, BARTOLO CATTAFI (1924-1980) aísla en pocas líneas, de manera progresiva o fulminante, puntos de una circunstancia que el prisma del yo descompone en matices de escepticismo. Algunas de sus obras: *Nel centro de la mano* (1951), *L'osso, l'anima* (1964), *Marzo e le sue idi* (1977). En México, la UNAM ha publicado una antología suya traducida por Guillermo Fernández con el título de uno de sus más conocidos poemas: *En guaridas profundas*.

BEATRIZ ZAMORA, artista mexicana, descubrió el camino del arte después de una infancia y una juventud marcadas por el infortunio. Su primera exposición data de 1961. Después de la exhibición de la serie “La Tierra”, en el

Palacio de Bellas Artes, en 1977, la pintora se consagró a un solo proyecto: “El Negro”. En 1978 recibió el Premio Nacional de Pintura por una obra completamente negra. El escándalo que produjo la concesión de este premio la obligó a vivir en Nueva York durante largos años. Actualmente vive en la Ciudad de México.

Poeta, crítica y traductora, IDA VITALE (Montevideo, 1926) publicó en 1949 su primer libro. Una buena recopilación de su obra: *Sueños de la constancia*, FCE, 1986. Su libro más reciente: *Donde vuela el camaleón*, Vintén, Montevideo, 1996. Actualmente vive entre Montevideo y Austin, Texas.

ENRIQUE FIERRO (Montevideo, 1942), se ha ganado la vida como profesor en Alemania, México y Estados Unidos. Entre 1985 y 1989 fue director de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Vintén Editores le ha publicado *Quiero ver una vaca* (1989) y *Homenajes* (1991). La serie Poesía Moderna de la UNAM acaba de editar una antología de su poesía. *Marcas y señales*, su último libro, apareció en Biblioteca de Marcha, Montevideo, el año pasado. Tiene en prensa otros dos libros: *Cuerpo extraño* y *Murmulllos y clamores*.

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 y anuncia ya una próxima: *Las nubes*. En 1996, la Colección Poesía y Poética publicó *Una literatura sin atributos*, selección de sus ensayos sobre literatura contemporánea. “Sobre la poesía” aparece recogido en *El concepto de ficción* (Buenos Aires, Ariel, 1997), que reúne la totalidad de su obra ensayística.

Al margen de la polémica entre “poesía de la experiencia” o “experiencia de la poesía” que ha acaparado la atención de buena parte de los críticos españoles, ha hecho su obra el poeta RAFAEL JOSÉ DÍAZ (Santa Cruz de Tenerife, 1971). Es además traductor de Yves Bonnefoy, Jacques Roubaud, Johannes Bobroski, Mario Luzi, etcétera. Su último libro: *El canto del umbral*, Calambur, Madrid, 1997.

El poeta JORGE ESQUINCA (México D.F., 1957) ha publicado *Alianza de los reinos* (FCE, 1988); *Paloma de otros diluvios* (Taller de Martín Pescador, 1990); *El cardo en la voz* (Joaquín Mortiz, 1991). Algunas de sus traducciones: *El canto de los muertos* de Pierre Reverdy, *La rosa náutica* de W. S. Merwin, (El Tucán de Virginia, 1993) y *Emergencias-Resurgencias*, de Henri Michaux, (UNAM, 1996).