

POESÍA y POÉTICA

PRIMAVERA 1991

Diálogo con Montale acerca de la poesía

Xenia II (fragmentos)
Eugenio Montale

Asir
Henri Michaux

Ezra Pound en Brasil
• **Pound Paideuma:** Haroldo de Campos
• **Dos versiones de un poema de Pound**

5

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Dr. Carlos Escandón D.
RECTOR

Dr. Armando Rugarcía T.
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Arq. Guillermo Casas
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Gerald Nyenhuis
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 5 • Marzo 1991

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López P.
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

Margarita González B.
COORDINACION ADMINISTRATIVA

POESIA Y POETICA.
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Registro en trámite.
Diseño, tipografía y formación: Oficina de
Ediciones de la UIA.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 **Diálogo con Montale acerca de la poesía**
Traducción: Guillermo Fernández
- 12 **Xenia II (Fragmentos)**
Eugenio Montale
Traducción: Guillermo Fernández
- 32 **Asir**
Henri Michaux
Traducción: Hugo Gola
- 60 **Ezra Pound en Brasil**
• **Pound Paideuma**
Haroldo de Campos
• **Dos versiones de un poema de Pound**
Traducción: Hugo Gola

Ilustraciones:
Dibujos de Henri Michaux



Diálogo con Montale acerca de la poesía

Traducción: Guillermo Fernández

Usted, Montale, ha escrito poco después de la guerra. La parte substancial de su producción se detiene en 1943. Hasta ese año usted ejerció un influjo determinante en las letras italianas y puede decirse que no había joven que no le "robara" algo. Y precisamente en los años de la posguerra, cuando comenzaban a aparecer las voces de quienes reconocían en usted a un maestro, tuvimos la impresión de que usted había interrumpido el coloquio, como si se encerrara en sí mismo. ¿Cuál era su estado de ánimo durante esos años? ¿Hubo algún cambio en su modo de considerar la obra del poeta?

¿Qué le respondería a quienes aseguran que, después de la guerra, no ha habido en su poesía un esfuerzo de búsqueda en una nueva dirección?

No precisamente: he escrito poemas hasta 1954 ó 1955. Pocos pero con un nuevo estilo. Mi libro del 56, *La tormenta y lo demás*, no es una repetición de los precedentes. La crítica –incluso la extranjera– se dio cuenta de eso, aunque con cierto retraso. Y no debemos olvidar que el éxito de *Huesos de sepia* y de *Las ocasiones* fue de efecto retardado. Reconozco que después no hice "esfuerzos" por recobrar la voz y el brío, pero ¿por qué debía hacerlo? Jamás he hecho esfuerzos. No ha ocurrido ningún "cambio en mi modo de considerar la obra del poeta". Sucede que ante la abundante producción de versos que ha inundado nuestro país, y no sólo el nuestro, me resulta intolerable el nombre de poeta. Creo que quien (como yo) ha escrito versos (pocos) a lo largo de 35 años tiene el derecho de asomarse a la ventana. Puede ser que lo haga de nuevo; puede ser todo lo contrario. Agrego que, desde 1948, soy un periodista y me falta tiempo para escribir mis cosas. Escribo para los demás. No excluyo la posibilidad de poder escribir todavía para mí. Pero ¿cuándo?

La experiencia más interesante de la posguerra ha sido, sin duda, el "Politécnico" de Elio Vittorini, que se convirtió en intérprete de una exigencia de renovación cultural en todos los sectores y, por tanto, también de la poesía. Usted no fue un asiduo colaborador de esa revista pero publicó allí un poema suyo. ¿Puede decirnos cómo consideró el experimento de "Politécnico" y cómo lo considera hoy, a quince años de distancia? ¿Por qué motivo no colaboró allí con mayor frecuencia?

La leí cuando vivía en Florencia; era una revista de jóvenes en crisis. Yo tuve mi crisis muchos años antes y no me inspiraba mucha confianza una "renovación" que prescindía de las condiciones reales de nuestro país. Además, yo no era un ex-fascista en vías de rehabilitación, ni un comunista tan independiente sobre el cual gravitara la amenaza de la expulsión del partido. Inscrito por algún tiempo en el partido de acción, salí de él disgustado, muy consciente de que todos aquellos paliques terminarían en nada. Había esperado (ingenuamente) que tras la caída del fascismo todos los italianos se reunirían en torno a un programa mínimo, afrontando –sin un *front populaire*– a fascistas y cléricales. Lo impidió la fuerza del partido comunista, con la ayuda de los cléricales, que tenían la absoluta necesidad de un comunismo fuerte, pero muy fuerte, para imposibilitar totalmente cualquier solución democrática.

Uno de los temas debatidos en Politécnico fue el del arte comprometido. Usted, entonces, no intervino en esa discusión. Pero hace muchos años, en una "Entrevista imaginaria", escribió que el poeta debe "saber" de política. ¿Se refería a un "compromiso", o a un deber "social" de quien escribe versos? ¿En qué sentido y dentro de qué límites?

El engagement del poeta es total, y el poeta, como cualquier hombre, también puede (pero no debe necesariamente) pertenecer a un partido político; pero también es cierto que no está obligado a escribir versos "políticos". El compromiso social no se da en una sola dirección obligatoria. ¿No han existido escritores (poetas) revolucionarios que creían profesar ideas reaccionarias? (Baudelaire, Dostoyevsky, por ejemplo). El arte no se hace con ideas aunque existan casos en que las

ideas se convierten en sangre, y entonces también ellas entran en el campo del arte. Eso me ha ocurrido en algunas ocasiones: en mi *Sueño del prisionero*. Mi prisionero puede ser un preso político; pero puede ser también un prisionero de la condición existencial. En este caso, una ambigüedad indispensable para la poesía.

Hay personajes característicos, particulares de su poesía, como Arsenio, o el Nestoriano de Iris, en los cuales es posible rastrear un fondo existencial. Y también es posible rastrear, en usted, un esfuerzo constante por llegar a la creación de personajes definidos, bien delineados. ¿Considera que este empeño, tan evidente en usted, sea una parte importante en el trabajo de un poeta? ¿Qué diferencia hay entre la creación de un personaje en la poesía y la creación de un personaje en la narrativa? Sabemos que usted anunció la publicación de una novela suya, escrita en los años de la guerra. Es más, conocemos algunas páginas de esa obra, que aparecieron en "Lettere d'oggi". ¿Qué pasó con ella? ¿Por qué decidió escribirla? ¿Y por qué no la publicó?

No sabría qué decir acerca de los personajes poéticos, hoy que el personaje tiende a desaparecer hasta en la novela. Arsenio y el Nestoriano son proyecciones de mí mismo. En todo caso, el personaje que aparece en un poema siempre será más sintético que el personaje de una novela. Sin embargo, hasta ciertos límites, el verso también puede ser narrativo. Jamás he pensado en crear personajes poéticos; en cambio, me ha ocurrido fundir en uno a diversos personajes que para mí eran reales. Nunca he publicado páginas de una novela: las de "Lettere d'oggi" eran pequeños poemas en prosa, e incluí dos de ellos en *La tormenta*. Es cierto que hubiera querido escribir una novela, pero nunca lo he intentado. Necesaría mucho tiempo libre, mucha meditación e investigaciones (de ambientes). Tengo la célula inicial, aún demasiado oscura. Alguna aproximación de lo que podría ser mi novela (jamás una antinovela) se encuentra en mi *Mariposa de Dinard*, del cual aparecerá en breve, publicada por Mondadori, una edición aumentada.

Nos parece que reconocerle un cierto grado de sociabilidad a la poesía significa reconocer implícitamente un fundamento en las críticas que, de quince años a esta parte, se le hacen a la poesía pura. Ahora bien, a usted se le considera como el exponente más significativo de la poesía pura italiana. ¿Hasta qué punto acepta usted esta etiqueta? ¿Cuál es su actitud hacia las teorías de la poesía pura?

En un principio no me consideraron un poeta puro. Cuando publiqué mi segundo libro, que parecía inclinarse hacia la *poésie pure*, fui reprobado por Gargiulo, que había elogiado los impuros poemas de *Huesos de sepia*. Las etiquetas de "hermético" y "hermetismo" nacieron más tarde, para definir la producción ya agotada y amanerada de los imitadores. Si por poesía pura se entiende la de extracción mallarmeana, no pertenezco a esa corriente. No es que la rechace *a priori*, sólo que me declaro ajeno a ella. Sin embargo, a partir de Baudelaire y de un cierto Browning –y a veces de su confluencia–, hay una corriente poética no realista, no romántica ni decadente, que, *grosso modo*, podemos llamar metafísica. Yo nací en ese surco, Pancrazi se dio cuenta de esto, vagamente, cuando habló de un Montale físico y metafísico (rechazando al segundo); después de él Giovanni Getto, negó la existencia de un Montale "físico". Con palabras diferentes, sin turbar estos términos, han recorrido el mismo camino mis críticos más recientes. El asunto se ventiló en varios ensayos (quizá no todos publicados) de P. Bonfiglioli. Y también, hace ya muchos años, en diversos ensayos de Gianfranco Contini.

Quiero aclarar que no estoy conforme con el letrero de metafísico, porque el área de esta poesía es extremadamente vaga. Todo arte que no renuncia a la razón, pero que nace del choque de la razón con algo que no es la razón, también puede llamarse metafísico. La poesía religiosa ocupa un territorio muy cercano: a menudo se confunden las fronteras. Ciertas formas del expresionismo también pertenecen al espacio metafísico. (Más que de poesía metafísica, podría hablarse –por una parte de la poesía moderna– de una poesía que halla en sí misma su materia. A propósito de esto –y de la desaparición de la "obra de arte"– me gustaría remitirlos al capítulo quinto del reciente

volumen *L'estétique contemporaine* de Guido Morpurgo Tagliabue. Hay que leerlo completo).

Usted ha escrito que la poesía es más un medio de conocimiento que de representación, y ha precisado que, hablando de la poesía como conocimiento, no piensa en una poesía filosófica porque la necesidad de un poeta es la búsqueda de una verdad puntual, no de una verdad general.

Nos parece que su posición concuerda con quien afirma que el arte es conocimiento de lo individual, no de lo universal. Hace unos meses, Lukács adelantó la tesis de que el arte es el punto de encuentro de lo individual y lo universal, mediante una categoría que es propia de la poesía, es decir, la particularidad. Cuando usted dice verdad "puntual" ¿se refiere tal vez a algo semejante al "particular" de Lukács? ¿De qué manera se concilia la concepción del arte como conocimiento con el ideal de la poesía pura?

La poesía pura también tiende hacia un conocimiento. Tampoco el conocimiento "puntual" puede conciliarse con la particularidad de Lukács. El hombre mismo es un universal particularizado. En la frase que usted citó yo distinguía el arte de la filosofía (teorética); pero existen poetas más filósofos que los filósofos: Dostoyevsky, por ejemplo. En estos años somos testigos de la caída de la filosofía metafísica; tal vez resurja, pero ¿cuándo? El arte o la especulación asistemática ocupan ahora el lugar de la metafísica.

Algo más a propósito de la poesía pura: ésta nada tiene en común con la prosa, en apariencia. Pero usted ha escrito que "el gran almácigo de todo hallazgo poético está en el campo de la prosa". ¿Ha querido establecer una relación de interdependencia entre prosa y poesía? ¿Quiere aclararnos mejor este concepto que, a primera vista, se presenta en usted como una contradicción? Nunca se había trabajado la prosa de manera tan "artística" como en el siglo pasado (antes la trabajaron mucho, pero en el aspecto de la elocuencia). Por el contrario, la poesía en verso ha tenido que descender un tono, por lo menos, para ser menos poesía-poesía y más poesía-verdad. El lenguaje poético tiende a ser cada

vez más prosístico; sin embargo, si las diferencias no son simplemente ópticas (la poesía se escribe en líneas cortas, la prosa en líneas enteras) debe subsistir una diferencia. Cuando esta diferencia no existe es inútil mantener la apariencia del verso. Es la situación de mucha pseudopoiesía actual. Dado que la poesía (en verso) tiene necesidad de un lenguaje propio, quiere substituir las tradicionales "flores" del estilo poético con las flores de un prosaísmo inaudito. En tal caso, la prosa sería la verdadera poesía; y, en efecto, hay más poetas en prosa que en verso. Pero vuestras preguntas están completamente viciadas por la hipótesis de que la poesía tiene que estar escrita en verso, o que el empleo del verso es una condición, un punto de partida particularmente favorable.

Como muchos poetas de nuestro tiempo, usted no ha escapado a la acusación de escribir poesía prosística. Lo mismo se ha dicho con frecuencia respecto de Eliot, y el miedo a la prosa es característico de una época que ha visto los avances de la poesía pura. ¿Cómo responde a la objeción de que en su poesía se advierten cadencias prosísticas?

En mi poesía puede haber una dialéctica musical prosa-poesía; mejor dicho: la hubo en un principio; luego prevaleció un tono más alejado del nivel prosístico. Mañana..., no lo sé. La poesía es un monstruo: es música hecha con palabras y hasta con ideas; nace tal cual, de una entonación que no se puede prever antes de que nazca el primer verso. La poesía es menos previsible que la prosa. El prosista puede imaginar, más o menos, "lo que será" su prosa; el poeta mucho menos. No obstante, pienso que tampoco el prosista lo puede imaginar cabalmente, si es artista (es decir, un poeta). Pero, ay de mí, ¿adónde me queréis llevar? La distinción entre arte y poesía es obscura en De Sanctis, obscura en Croce, peor que obscura fuera de Italia. Sólo se puede decir que la poesía es un arte que se ha desarrollado históricamente en un cierto modo, en ciertas y particulares direcciones. Sin embargo existen otras artes, otras formas, otras direcciones.

Los jóvenes que publicaron sus primeros poemas en la posguerra también fueron acusados de ser demasiado prosísticos. ¿Comparte usted esta objeción dirigida a la poesía de los jóvenes? O bien, ¿qué objeciones opone usted a las experiencias literarias derivadas de la resistencia y de los primeros años de la posguerra? ¿Cree que se trate de un giro en verdad interesante para la poesía, o considera que sólo sea una literatura veleidosa, incapaz de conseguir resultados concretos? ¿Qué piensa del "muestrario" de la nueva poesía presentado por Vittorini en "Il Menabó"?

Creo que, en parte, ya respondí a esta pregunta. No sé si Vittorini esté interesado en lo que yo entiendo por poesía. Sin embargo, él tiene otros intereses. El hecho de publicar textos de jóvenes poetas en "Il Menabó" tal vez se debe sencillamente a su gentil hospitalidad; también es posible que los haya encontrado interesantes. Tal vez lo sean. No puedo ser buen juez. Lo que me parece extraño (no me refiero a él) es la idea de que en cada cambio de época tengan que aparecer necesariamente, poetas nuevos, diferentes, inéditos, inauditos. ¿No podremos tener épocas enteras de poetas y épocas de artistas (poetas) que no escriban versos? Se necesitan años y años para crear nuevas posibilidades de estilo y de lenguaje. Y, muy a menudo, *no se encuentra* sólo buscando. Encuentra quien puede, cuando el fruto está maduro. Después de Leopardi, por todo el resto del siglo, fue casi imposible escribir versos; lo fue aún muy a principios de este siglo. Hoy, no lo sé: lo sabreis vosotros, que sois jóvenes.

La experiencia poética de la cual es usted representante, ha estado flanqueada por un tipo de crítica basada en lo que podríamos llamar un examen filológico de la obra poética, deteniéndose generalmente en una lectura inmediata y planteando problemas derivados del gusto. ¿Considera usted que ha sido leído e interpretado correctamente por estos críticos? ¿Piensa que sea justa la exigencia de una crítica menos unilateral, es decir, capaz de afrontar la obra del poeta con un método más amplio de indagación? Hay nuevos críticos muy sensibles a las ideologías y no merecen vuestra repremisión. Mi tercer libro tuvo comentarios que evidencian una sensibilidad asombrosa. Pero al margen de los que demuestran tener una sensibilidad concreta, también existen

los que, sin dejar de ser inteligentes, bajo una aparente investigación fenomenológica demuestran una total indiferencia ante lo que es arte y lo que no lo es. Les interesa la investigación, las "poéticas", los problemas, no los resultados. Además, el gusto por la investigación presupone la imposibilidad del resultado. Su lema podría ser: "Ay del que se detiene". Vuestras preguntas no toman en cuenta el hecho de que las vanguardias son también una gran industria; por otra parte, no podemos adoptar una posición reaccionaria *a priori* sin sentirnos peor que muertos. No sabemos si habrá un lugar para el arte; si el arte tendrá un sentido en un mundo de setecientos millones de hombres no analfabetos y dotados todos de sensibilidad "moderna". Más que el arte en sí, parece estar en crisis el concepto de "obra de arte". Y en una crisis mayor se encuentra el sentimiento antropocéntrico de la vida, sin el cual la vida del hombre no tiene ningún sentido.

Usted ha delineado muy bien un panorama de malestar que atañe al arte mismo y a la forma de sus relaciones con el público, que parece estar cambiando. Pero me parece que, como un reflejo, la crítica también adolece de lo mismo. En otras palabras, la crítica no hace nada por agitar las aguas estancadas; ya no entabla ninguna de aquellas batallas por un ideal literario o artístico que, hace unos cuantos años, representaron la simiente vital de los movimientos culturales. Por todas partes aparece, pero fría y profesional.

Permitidme, entonces, una observación sobre la crítica y los críticos. La crítica está destinada a desaparecer de las páginas de los grandes diarios. Quedan las revistas, que pocos leen; quedan los rotograbados, donde el crítico es la mosca en la leche. Quedan las tesis de graduación y los libros escritos para "llenar el currículum", para ganar un premio o tener un puesto de profesor. Cosas irrelevantes. ¿Cómo puede formarse un crítico independiente, dónde puede desarrollar su actividad, quién puede darle empleo y permitirle escribir? El único crítico que puede sobrevivir es el que se "engancha" a la industria editorial, que se mantiene "al corriente" y piensa con la cabeza ajena, con la de otros: amigos, compradores, asociados.

Existe una legión de esta clase de críticos, especialmente en las artes (ex) figurativas, musicales y teatrales. Pero el crítico autorizado, independiente, respetable; el crítico que también sea un maestro, está desapareciendo del mapa. En el mundo actual, los artistas (millones de artistas) son público y juez de sí mismos, no tienen necesidad de delegar a nadie esas funciones. Los artistas pueden proceder -¡por Dios!- en el autogobierno: el primero y el único en la historia con serias posibilidades de éxito.

Quaderni milanesi, n. 1, otoño de 1960, pp. 9-20.

Esta entrevista forma parte del libro *Sobre la poesía*, de próxima aparición bajo el sello editorial de la UAM.

Xenia II
(Frammenti)
Eugenio Montale

1

La morte non ti riguardava.
Anche i tuoi cani erano morti, anche
il medico dei pazzi detto lo zio demente,
anche tua madre e la sua "specialità"
di riso e rane, trionfo meneghino;
e anche tuo padre che da una minieffigie
mi sorveglia dal muro sera e mattina.
Malgrado ciò la morte non ti riguardava.

Ai funerali dovevo andare io,
nascosto in un tassì, restandone lontano
per evitare lacrime e fastidi. E neppure
t'importava la vita e le sue fiere
di vanità e ingordigie e tanto meno le
cancrene universali che trasformano
gli uomini in lupi.

Una tabula rasa; se no fosse
che un punto c'era, per me incomprensibile,
e questo punto *ti riguardaba*.

Xenia II

(Fragmentos)

Eugenio Montale

Traducción: Guillermo Fernández

1

La muerte no te importaba.

Ya habían muerto tus perros y el médico
de los locos, llamado el tío demente;
también tu madre y su “especialidad”
de arroz con ranas, triunfo milanés;
también tu padre que, dentro de un cuadrito,
día y noche me vigila desde el muro.
A pesar de todo, la muerte no te importaba.

Yo tenía que ir a los funerales
escondido en un taxi, manteniéndome lejos
para evitarme molestias y lágrimas. Tampoco
te importaba la vida y su feria
de vanidades y codicias, mucho menos la
gangrena universal que transforma
a los hombres en lobos.

Una *tabula rasa* de no haber habido
un punto, para mi incomprensible,
y este punto te importaba.

L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,
il cornetto di latta arrugginito ch'era
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare
tra i similori e gli stucchi un tale orrore.
Dev'essere al Danieli che ho scordato
da riporlo in valigia o nel sacchetto.
Hedia la cameriera lo buttò certo
nel Canalazzo. E come avrei potuto
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?
C'era un prestigio (il nostro) da salvare
e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.

Hemos extrañado mucho al calzador,
el cuernito de fierro enmohecido que siempre
anduvo con nosotros. Parecía una indecencia
llover ese adefesio entre similores y minucias.
Quizá fue en el *Danieli* que olvidé
guardarlo en la maleta o en la bolsa.
Hedia, la camarera, sin duda
lo arrojó al Gran Canal. ¿Cómo habría podido
escribir para que buscaran aquel trozo de fierro?
Había un prestigio que salvar (el nuestro)
y Hedia, la fiel, tuvo que hacerlo.

**Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.**

**Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.
Con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.**

**He bajado, de tu brazo, por lo menos un millón de escaleras
y ahora que no estás hay un vacío en cada peldaño.**

Aun así fue breve nuestro largo viaje.

**El mío sigue todavía, pero ya no necesito
trasbordos ni reservaciones,
las trampas, los desaires de quien piensa
que lo visible es la realidad.**

**He bajado millones de escaleras de tu brazo
no porque con cuatro ojos se viera mejor.**

**Contigo las bajé porque sabía que de los dos
las únicas y reales pupilas, aunque muy empañadas,
eran las tuyas.**

Ho appeso nella mia stanza il dagherròtipo
di tuo padre bambino: ha più di un secolo.
In mancanza del mio, così confuso,
cerco di ricostruire, ma invano, il tuo pedigree.
Non siamo stati cavalli, i dati dei nostri ascendenti
no sono negli almanacchi. Coloro che hanno presunto
di saperne no erano essi stessi esistenti,
né noi per loro. E allora? Eppure resta
che qualcosa è accaduto, forse un niente
che è tutto.

En mi cuarto colgué el daguerrotipo
de tu padre niño: tiene más de cien años.
Puesto que falta el mío, tan confuso,
trato de reconstruir en vano tu *pedigree*.
No fuimos caballos; no están en almanaques
los datos de nuestros ascendientes. Los que presumían
saberlo, eran ellos mismos inexistentes,
como nosotros para ellos. Y ¿entonces? Sin embargo resulta
que algo aconteció, tal vez una nada
que lo es todo.

•

N. del T. Estos poemas forman parte de *Sátura* (Mondadori, Milán. 1971). Entre otras, aparecen en este libro dos secciones tituladas Xenia I y Xenia II, con 14 fragmentos, o motetes, cada una, ofrecidos como regalos votivos a la memoria de su compañera, que murió en 1963.

The chain of memory is resurrection

Charles Olson

The chain of memory is resurrection I am a vain man
I am interested in the size of the brain-case
of CroMagnon man and that his descendants are Guanches
right now in the Canary Islands, and that my father & mother
lie buried beside each other in the Swedish cemetery
in Worcester, Massachusetts. And my grandmother too.
Even if the Hineses are in St John's cemetery. Those stones
speak to me, my ear is their sea-shell as in Marin County
the big trees as well as the eucalyptus hold sounds
of Asia and Indians the myrtle, comes from Australia

The vector of space is resurrection. We walk on the earth
under which they lie who also matter to us, as well as those
who are distant, from whom we have got separated (as we are
separated from those we have not yet known: the loveliness
of man, that he shoots up men suddenly on the horizon
there is a new person who speaks as Ed Marshall does

and all the back country, the roads I have ridden
without headlights the moon was so bright on the houses
and I was coming from a love in Lawrence, and Georgetown
Rowley Ipswich lay out in the night, not blank at all as
now that Marshall has spoken, all the faces
and the stones
and Concord Avenue
rise into being: the onslaught,

La cadena de la memoria es resurrección

Charles Olson

Traducción: Martha Block

La cadena de la memoria es resurrección soy un hombre
[vanidoso
me interesa la medida del cráneo
del hombre de Cromañón y el que sus descendientes, los
Iguanches,
en este momento estén en las Islas Canarias y el que mi padre y
[mi madre
reposen enterrados uno al lado del otro en el cementerio sueco
de Worcester, Massachusetts. Y también mi abuela.
Aun si los Hines están en el cementerio St John. Esas piedras
me hablan, mi oreja es su caracol como los grandes árboles que
en el condado Marin retienen sonidos de Asia o el eucalipto
y el de los indios el mirto, viene de Australia.

El vector del espacio es resurrección. Caminamos sobre la tierra
donde reposan los que también nos importan, como aquellos
que están lejos, de quienes fuimos separados (como estamos
separados de los que aún no conocemos: el encanto
del hombre, que brota, de pronto hombres en el horizonte
hay una nueva persona que habla como lo hace Ed Marchall

y tierra adentro, los caminos que he recorrido
sin faros la luna brillando sobre las casas
y yo que venía de un amor en Lawrence, y Georgetown
Rowley Ipswich yacían en la noche, en absoluto vacíos como
ahora que ha hablado Marchall, todos los rostros
y las piedras
y la avenida Concord
surgen a la vida: el asalto,

he calls it,
resurrection

The being of man is resurrection, the genetic flow
of each life which has given life, the tenderness
none of us
is without. Let it come back. Let it be
where it is:

"My soul is Chichester and my origin
is a womb whether one likes it or not."

My ugliness,
said Juan Belmonte—to every Spaniard
I was part of himself:

the bull (or whether he's a lion
or a horse or the great snake)
hammers us, mine beat me against
the brick wall until I thought
this is it, and it was only a redheaded boy
diverted him

Direction—a directed magnitude—is
resurrection

All that has been
suddenly is: time
is the face
of recognition, Rhoda Straw; or my son
is a Magyar. The luminousness
of my daughter
to her mother
by a stream:
apocatastasis

how it occurs, that in this instant I seek to speak
as though the species were a weed-seed a grass a barley corn

**lo llama él,
resurrección**

**El ser del hombre es resurrección, el flujo genético
de cada vida que ha dado vida, la ternura
en ninguno de nosotros
ausente. Déjala volver. Déjala ser
donde está:**

**“Mi alma es Chichester y mi origen
es un vientre le guste a uno o no”**

**Mi fealdad,
dijo Juan Belmonte, para cada español
yo era parte de sí mismo:**

**el toro (un león
un caballo o la gran serpiente)
nos pulveriza, el mío me azotó contra
el muro de ladrillo hasta que pensé
es el fin, cuando un muchacho pelirrojo
lo desvió.**

**Dirección –una magnitud dirigida– es
resurrección**

**Todo lo que ha sido
de pronto es: tiempo
es el rostro
del reconocimiento, Rhoda Straw; o mi hijo
es un magiar. La luminosidad
de mi hija
para su madre
junto a una corriente:
apocatástasis**

**cómo es, que en este instante intento hablar
como si la especie fuera una semilla de hierba un yuyo un grano
[de cebada**

**in the cup of my palm. And I was trying
to hear what it said, I was putting my heart down
to catch the pain**

Resurrection

**is. It is the avowal. It is the admission. The renewal
is the restoration: the man in the dark with the animal
fat lamp
is my father. Or my grandfather. And the fat lady
who was weak from a heart attack and her granddaughter
I used to see courtin the boy on the motorcycle,
is my mother. Or my grandmother. The Venus
of Willendorf. We move
between two horns, the gate
of horn. And the animal or snake who warns us
propels: we must woo the thing
to get its feet together so that its shoulder blades
are open, so that the aorta**

**One of the horns
is resurrection, the other horn
is any one of us: a river
is my sword, the Annisquam is my metal
you will have yours (a meadow his was, gone,
boy, in the dance and another
had a tree or there was a third
had a bicycle seat, and the face of all women,
he said,
they sat on. Bless the powers
that be**

**This is a poem of celebration of the powers that be.
The large theme
is the smallest (the thumbtack
in the way of the inkbottle, the incident
which does not change the course even if the surface**

**en la copa de mi palma. Y yo intentara oir lo que dijo, inclinara
mi corazón para asir el dolor que
es**

Resurrección.

**Es confesar. Es admitir. Renovar
es restaurar: el hombre en lo oscuro con la lámpara
de grasa animal
es mi padre. O mi abuelo. Y la mujer obesa
debilitada por un ataque cardíaco y su nieta
a quien yo solía ver cortejando al muchacho de la moto,
es mi madre. O mi abuela. La Venus
de Willendorf. Nos movemos
entre dos cuernos, la puerta
de cuerno. Y el animal o la serpiente que nos previene
impulsa. Debemos seducirlo
para que sus pies se junten de modo que sus omóplatos
se abran, de modo que la aorta**

**Uno de los cuernos
es resurrección, cualquiera
de nosotros el otro: es un río
mi espada, el Annisquam es mi metal
tú tendrás el tuyo (una pradera fue de aquel, que partió,
muchacho, en la danza y otro
tenía un árbol o había un tercero
tenía un asiento de bicicleta, y el rostro de todas las mujeres,
dijo,
en el que ellas se sentaron. Alabados sean los poderes
que existen**

**Este es un poema de celebración de los poderes que
[existen]**

**El tema mayor
es el menor (la tachuela
obstruyendo el acceso al tintero, el incidente
que no altera el curso aun cuando la superficie**

of the day is changed because a hand followed a diaper
into the wringer up to the elbow, the smallest content
is a grit of occasion, the irrelevant
is only known
like the shape of the soul
to the person involved, the absolutes
sit in the palm of the hand which can't close
from the pain. I do not know
what you know at the same time that I do. My vanity
is only the exercise
of my privilege as yours, conceivably,
might be as hers, the peahen, is
also brilliant when she takes it up: Willendorf,
the stone, breathes back
into life. The resurrection
at the farthest point, and

out of the green poison
now the death of spring the jungle
is in the gulley the growth
has gone to the tropics small spring
is over

small spring
while where my river flows
spring is long. Here where the ice
and the jungle once were identical
spring is small

The blossoms
are already gone green green
the worst green
like paint floods
the sky
is like a bedroom wall
in a motel

del día sea alterada por una mano que siguió al pañal
entre las aspas del exprimidor hasta el codo, el menor contenido
es la materia de una ocasión, lo nimio
sólo es conocido
como la forma del alma
para el que está comprometido, los absolutos
se sientan en la palma de la mano que no puede cerrarse
por el dolor. No sé
lo que sabes al mismo tiempo que lo sé. Mi vanidad
es sólo el ejercicio
de mi privilegio, y el tuyo bien podría
ser como el de ella, pavo real hembra, brilla
también cuando lo asume: Willendorf,
la piedra, vuelve una vez más
a la vida. La resurrección
en el punto más lejano, y

emergiendo del verde veneno
ahora la muerte de la primavera la jungla
está en la zanja el crecimiento
se fue a los trópicos la breve primavera
pasó

primavera breve
mientras donde fluye mi río
la primavera es larga. Aquí donde el hielo
y la jungla fueron un día idénticos
la primavera es breve

Los capullos
se han vuelto verdes verdes
el peor de los verdes
como diluvios de pintura
el cielo
parece pared de un cuarto
de motel

**The horrors
of season too fast.
Without resurrection
all is too fast. The trees
crawl over everything like facts
like the fascination of irrelevant
events: to hew**

**o the dirty summer too early
for a man to catch up with
sping is dead! sping the horn
is dead. I Adonis**

Lift me, life of being

**I lift
the shape of my soul. In the face of spring
gone
into the growth
as the body was burned
on the sticks and went up
as smoke into the pale sky
o father**

**o mother
put into the ground**

(o the beloved ones

they must dance

**the thick green
which covers us, the appetite of nature
we stand off, the loss
of loss**

**Los horrores
de la estación demasiado rápido.
Sin resurrección
todo es demasiado rápido. Los árboles
se arrastran sobre las cosas como hechos
como el hechizo de mínimos
sucisos: podar**

**oh, el sucio verano demasiado pronto
para que un hombre se avenga
¡la primavera ha muerto! la primavera el cuerno
ha muerto. Yo Adonis**

Elévame, vida del ser

**Elevo
la horma de mi alma. Ante la primavera
librada
al crecimiento
como el cuerpo fue incinerado
sobre los leños y subió
como humo al cielo pálido
oh padre**

**oh madre
metidos dentro de la tierra**

**(oh los bienamados
deben danzar

el verde denso
que nos cubre, apetito de la naturaleza
del que permanecemos apartados, perdida
de pérdidas**

In the chain of being
we arise, we make sparse
the virid covering, we lay bare
the dead, the winter ground, the snow
which makes the forsythia first
the first blossom

and in the two weeks of spring:
damn the green growth gone
to green bloom, the resurrection
is sparse Desire
is sparse The confusion
of physical enjoyment
and desire Desire

is resurrection

The soul
is an onslaught

(Spring, 1956)

**En la cadena del ser
emergemos, abrimos claros
en la cubierta verde, descubrimos
a los muertos, la tierra invernal, la nieve
que a la forsythia primero
hace la primera flor**

**y en estas dos semanas de primavera:
maldito sea el crecimiento verde convertido
en verde florescencia, la resurrección
es escasa El deseo
es escaso Confusión
de goce físico
y deseo Deseo

es resurrección**

**El alma
es un asalto**

(Primavera de 1956)

Tomado de la revista *Sulfur* No. 25, 1989. A principios de ese mismo año la editorial Black Sparrow publicó *A Nation of Nothing but Poetry*; ahí se reúnen los poemas no incluidos por Charles Olson en *The Collected Poems*. "La cadena de la memoria es resurrección" forma parte de ese libro póstumo.

Asir

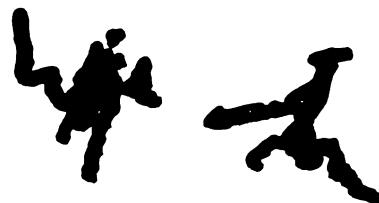
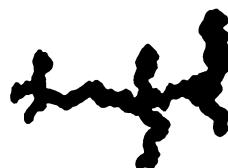
Henri Michaux

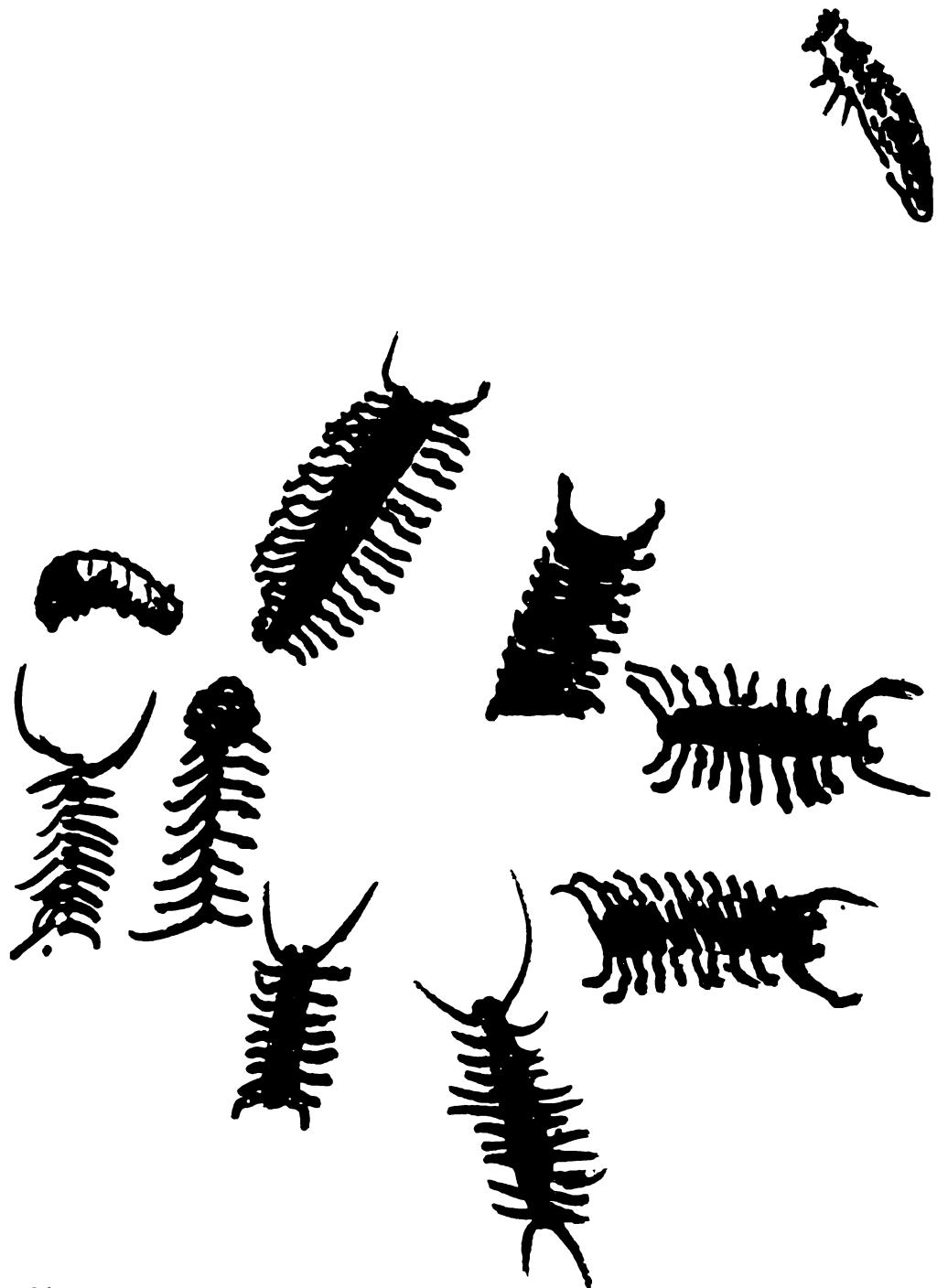
Traducción: Hugo Gola

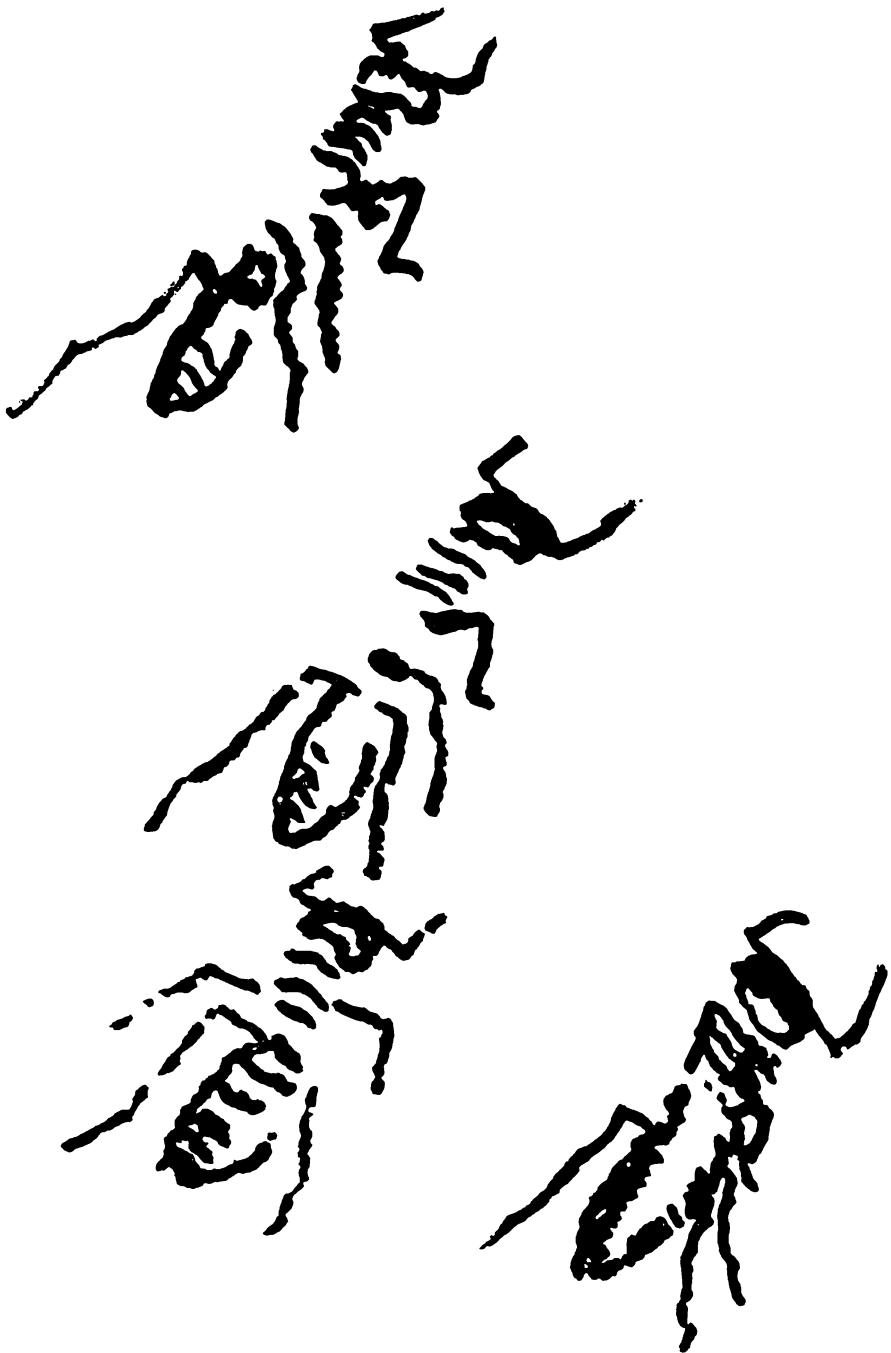
Tanto estos textos como los dibujos de Michaux pertenecen al libro Saisir, publicado por la editorial Fata Morgana en 1979, es decir cuando su autor, que nació en 1899, tenía 80 años.

La lectura del libro reclama una disposición diferente a la habitual. Las palabras y los dibujos van trazando una especie de diario heterogéneo y progresivo. Uno no sabe con certeza si los dibujos precedieron a las palabras o éstas a aquéllos, o aún, si ambos surgieron simultáneamente, alternándose en su realización sobre las páginas. Pero lo que resulta evidente es que Saisir encarna las dos preocupaciones fundamentales de Michaux: el dibujo y la expresión verbal. Ninguno de los dos depende del otro. Los dos tienen valor autónomo, aunque en este caso se advierte que ambos provienen de una misma vibración o de idéntica búsqueda. El resultado final es una confluencia que carga la significación de los afluentes. Las palabras a veces se desintegran, al igual que los signos gráficos. La ambigüedad propia de la poesía también invade los dibujos. Formas, estructuras, líneas abiertas o cerradas, construcciones del azar, del impulso o de la necesidad, que las palabras del texto hilvanan, bordean o bordan, creando una unidad nueva que se derrama sobre las hojas blancas del libro.

H.G.





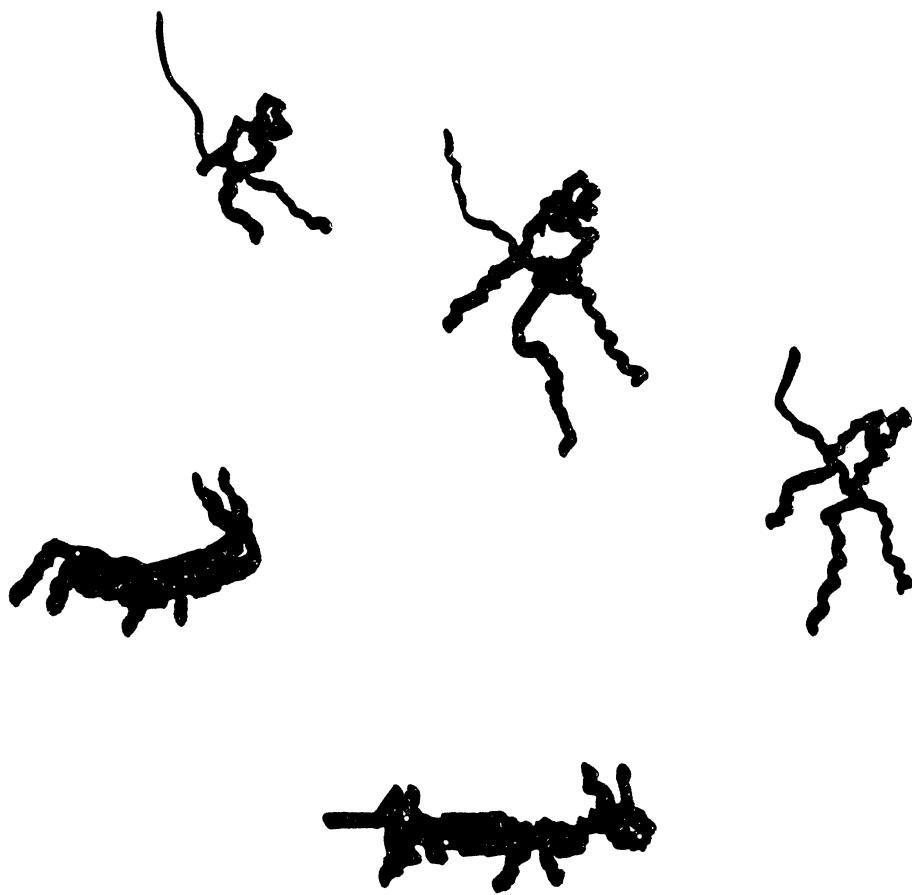


**asir
o no del todo, o con loca intensidad**

**Si lo principal no está
asir desordenadamente, exageradamente,**

Aturdirme

**Hacerme insecto para asir mejor
con patas de gancho para asir mejor
insecto, arácnido, miriápodo, acárido
si es necesario, para asir mejor.**



Sin rodear.

Sin dar vueltas.

¡Atravesar!

La vida, la agitada, está en esas travesías en las que uno sin embargo sabe cómo encontrarse y cómo encontrarla.

Encontrar la danza original de los seres más allá de la forma y de todo el tejido conjuntivo de la que está atiborrada, más allá de esa inmóvil envoltura que es su piel.

¿Qué mira uno de más, de aquello que mira, o de menos, o a través?

Danza original de los seres, después de ella, se los tolera.

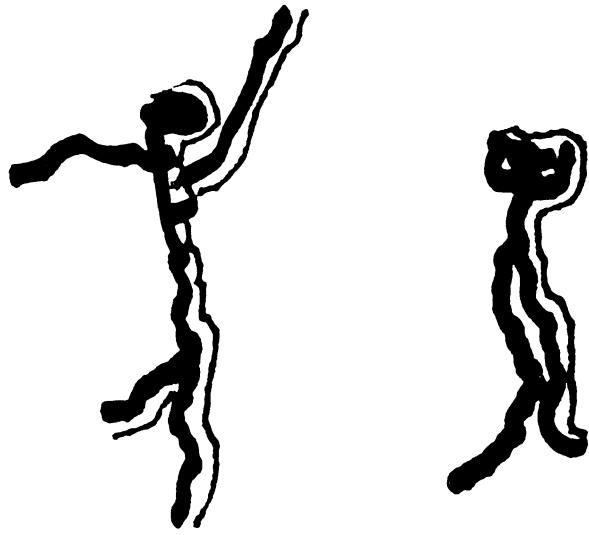
**Gravité alrededor hasta lograr despojarlos de su envoltura,
castigándolos más bien.**

Un careo gráfico no debe ser una caricia.

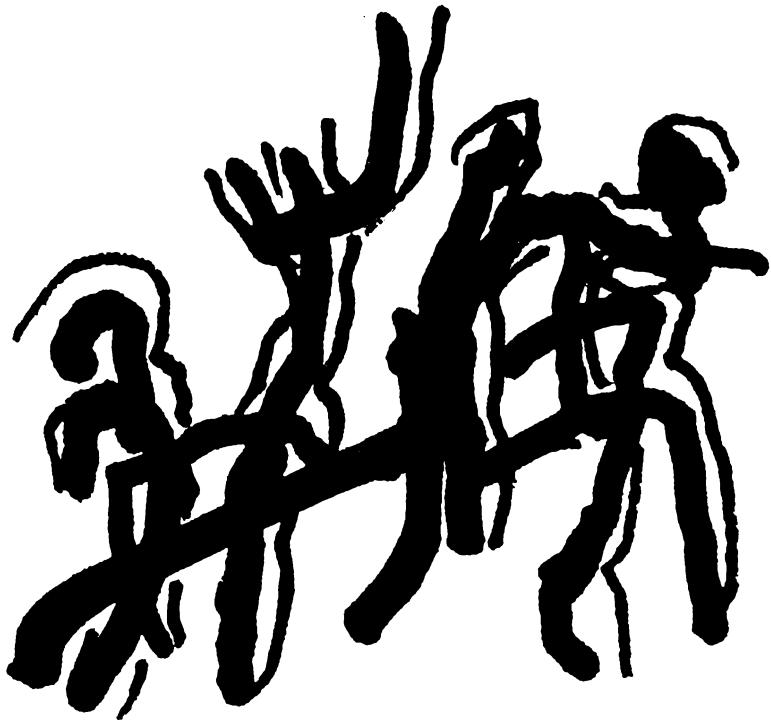
**La línea no es una abreviatura del volumen o de la superficie,
sino una abreviatura de cien gestos y actitudes e impresiones
y emociones.**

Encontrar a la vez un todo.

Una abreviatura dinámica hecha de lanzas, no de formas.







Los gestos, las actitudes, el movimiento, las acciones, es lo que me arrastra y me incita ahora a reproducirlos. Pero de otra forma que en las lenguas anteriores a la escritura. Los ideogramas y los pictogramas en ellas, quizás por comodidad, son generalmente estáticos en su contenido, o se vuelven estáticos, de modo que pueden ser recopilados por cualquiera, en cualquier momento, sin necesidad de un impulso especial.

Pero en particular, lo que yo quería, no era el movimiento tal como se lo ve en una fotografía, sino el movimiento inicial, básico, tal como se lo experimenta con los ojos vendados. ¿Quién, en pintura, no dio alguna vez una bofetada? ¿un golpe (de puño, de bastón o de lanza?)

Hubiera querido representar el gesto de un hombre partiendo de su interioridad, del deslizamiento, la desgarradura, la *irrupción* colérica de esta intensa, súbita, ardiente concentración de donde va a partir el golpe, más bien que del golpe cuando éste llegó a destino.

Sorpresa: para ciertos gestos, para ciertas actitudes, posturas, mi dibujo tenía una inclinación inesperada. Un hombre aparecía en actitud de ascenso. Otros trepaban, escalaban una pendiente empinada, y más lejos volvían a empezar.

Estaré ante todo atendiendo las caídas.

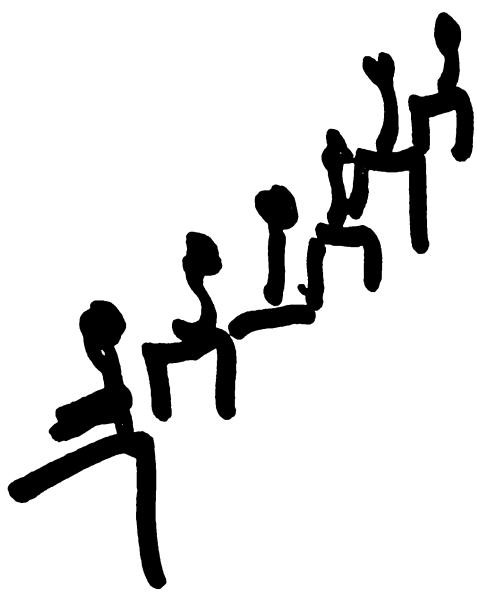
¿Dónde quedó mi pereza, mi fatiga?

El dibujo me liberaba, aparentemente, me daba ocasión de liberarme de aquello, y yo me lo apropiaba sin chistar.

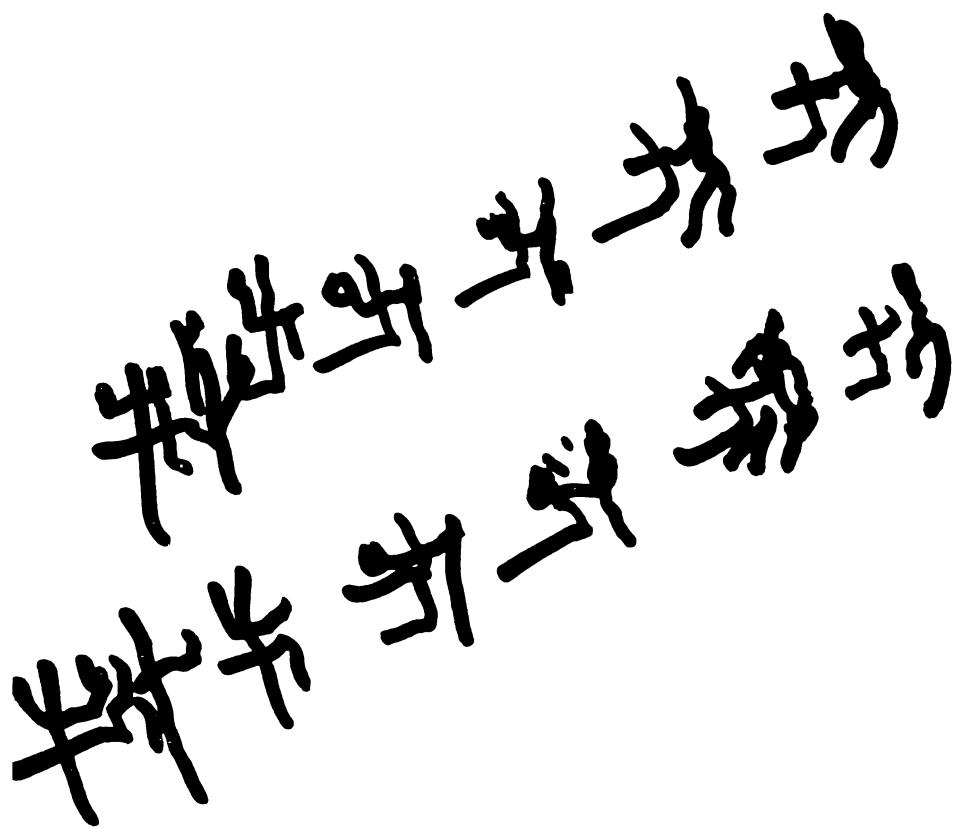
Extraños esos ascensos.

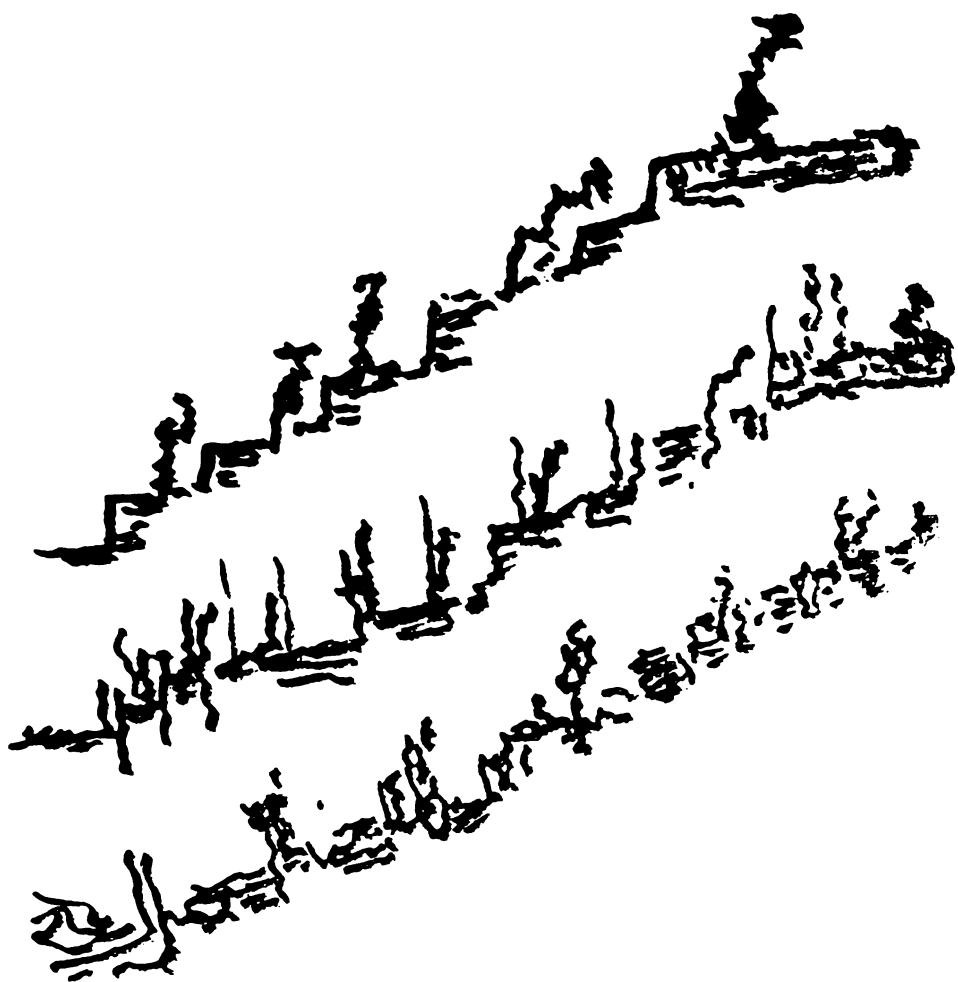
Ascención, ascensión repetida. ¿Cuál será la meta?

Ninguna cima por alcanzar, aparentemente. No había suelo. El apoyo en el aire se interrumpía a menudo. ¿Dónde se ocultaba una finalidad?





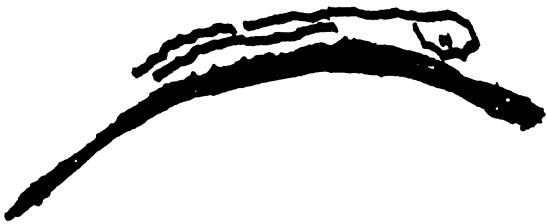
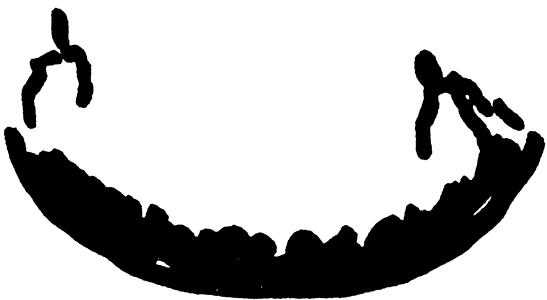




Animales, hombres, gestos, ya no son el problema, las situaciones lo son ahora.

Signos significativos de una situación. Hubiera debido hacerlo más tiempo. Ay, inexperto.

¡Por los signos asir una situación, qué maravilla! ¡Qué transformación!







Situaciones, la lengua misma, su profundidad.

Nada mejor que el acoplamiento de algunos signos para expresar con sobriedad y asombro, mágicamente, una situación cualquiera y familiar; entonces se vuelve fantástica, extravagante y para repensar.

Ese género de pictograma o de jeroglífico no debería sólo revelar una enseñanza secreta tradicional, para uso de ocultistas, alquimistas, astrólogos, o para un eficiente manejo de sociedades y sectas marginales.

Signos del secreto de cualquier grupo.

El secreto de lo cotidiano, de lo ordinario sin fin, de lo ordinario y sin embargo extraordinario, cuando una cierta distancia lo regresa a su extrañeza, a su fatal extrañeza.



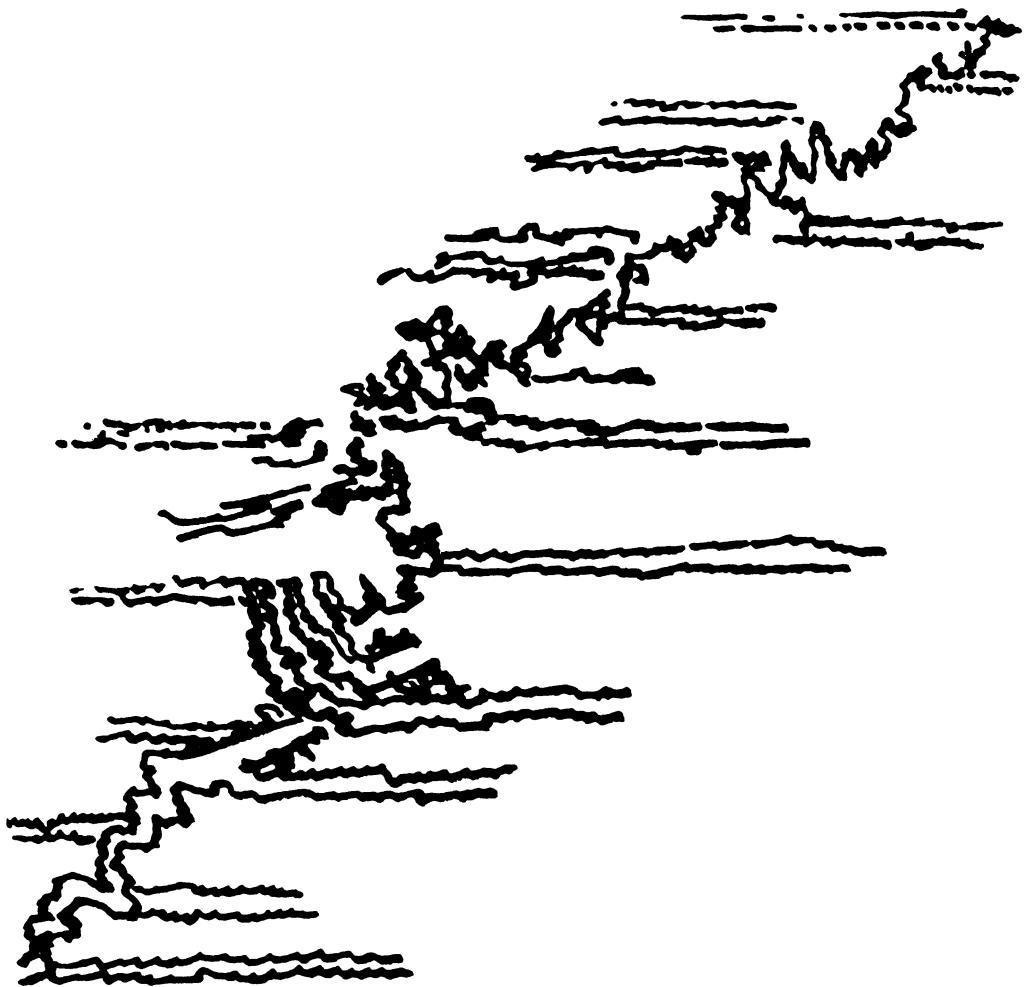
Una tarde, sobre las olas, una comunicación excepcionalmente abstracta llegó. Impregnada de metafísica, de física nuclear, de las últimas síntesis sobre la conformación de la materia y el nacimiento del Universo.

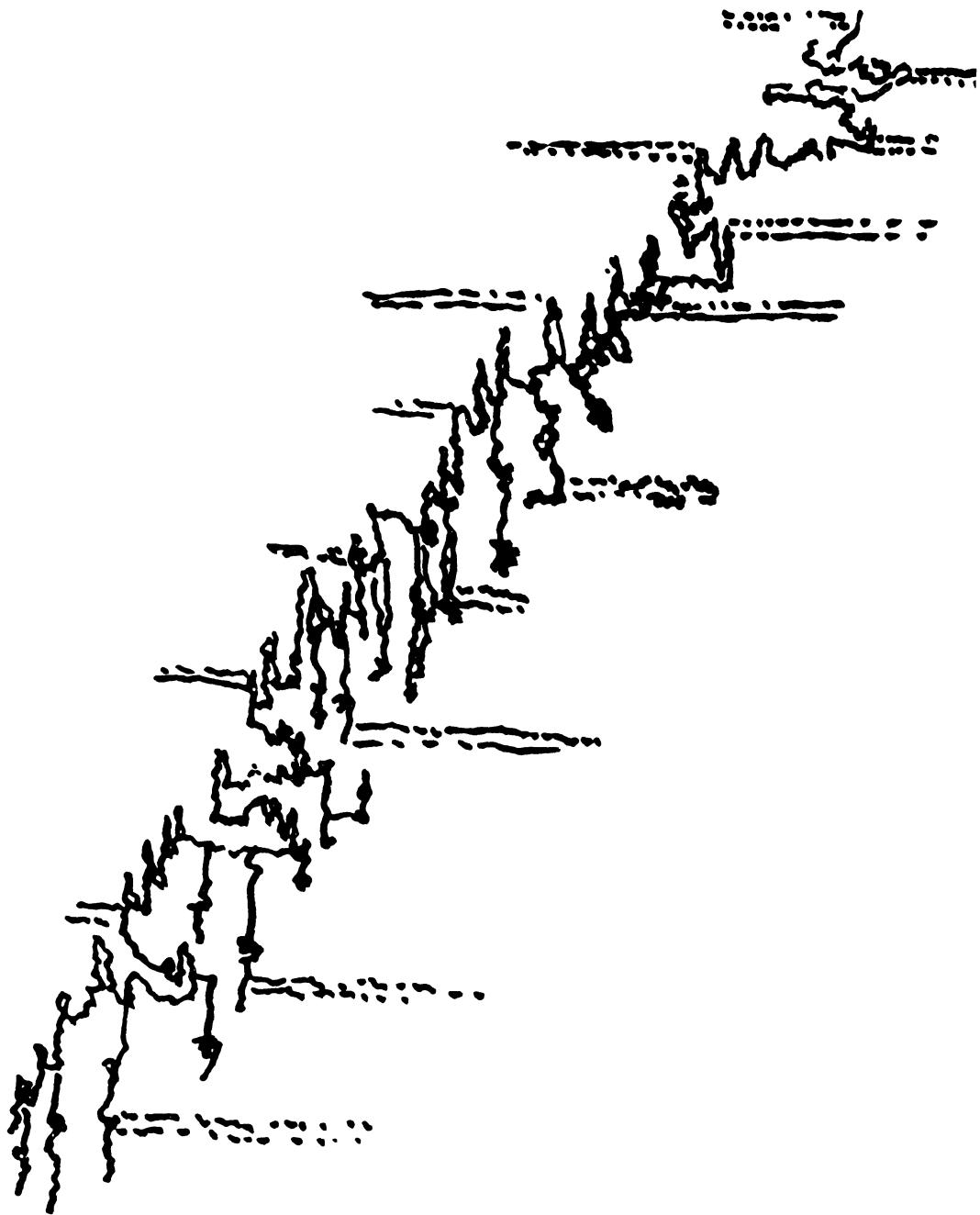
Casi sin darme cuenta tomé algo para dibujar. La vibrante discusión cesó inmediatamente; desconfiando del tipo de dibujo que hice durante meses, lo cambié por otro que se impuso enseguida, con el cual seguí hasta el final, sin dudar un segundo, con una seguridad sin fallas.

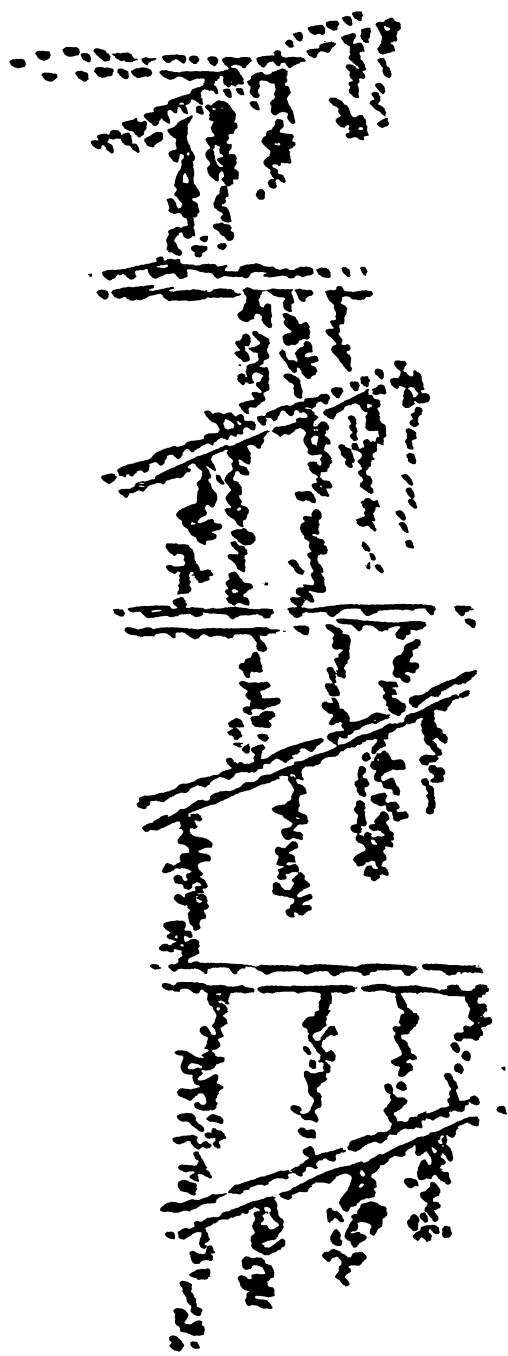
Seguí. Pero ¿qué es lo que seguí? Con una estructura granizada en el aire, e inclinado, me asocié a la gran aventura, estimulante y noble, de elucidar el Universo.

La ampliación constante de lo pensable a la que era convocado, forzando en mí los niveles de ignorancia, me exaltaba de manera especial. Tanto su lenguaje como su voz y su porte agresivo respiraban audacia.

Traducir, proseguir, seguir...







Ezra Pound en Brasil

Estas anotaciones constituyen la introducción de Haroldo de Campos a la edición de 17 Cantares, traducidos conjuntamente por Augusto de Campos, Decio Pignatari y Haroldo de Campos, realizada por el Ministerio de Educación y Cultura de Brasil en la década de los sesenta.

pound-paideuma

- el objetivo de esta introducción es la obra de *pound* en sí misma: *pound* el inventor de formas, *pound* en el paideuma de la poesía contemporánea.
- hay una cultura verbal, del mismo modo que hay una cultura visual o sonora. bajo ciertos aspectos se puede hablar de *pound* creador de formas verbales, con la misma naturalidad con que se hablaría de *mondrian*, inventor de formas plásticas, o de *webern*, innovador del universo sonoro.
- *pound* introdujo un paideuma. esto quiere decir que tuvo la preocupación de erigir, para el arte poético de nuestro tiempo, una nueva tradición al margen de la rancia academia de las historias de la literatura obsoletas y de las antologías tardías. sus ensayos, *the spirit of romance* y *guide to kulchur*, pasando por el *a. b. c. of reading* son cortes paidéumicos: "separaciones drásticas" de un grupo de autores culturalmente actuantes en un momento histórico.
- *pound* crítico ve la poesía desde un ángulo creador: desde el punto de vista de quien está empeñado en inventar nuevas formas poéticas. *pound* introduce su "make it new" o sea –

"culturmorphología": transformación cualitativa de la cultura. ciertos autores, cuya obra era de eficacia inmediata y urgente en el panorama artístico donde e. p. actuaba (por ejemplo *arnaud daniel* y los provenzales; *guido cavalcanti*; los simbolistas franceses de la línea "coloquial-irónica"— *laforgue* y *corbiere*, etc.) fueron convocados a la línea de fuego en momentos decisivos de naturaleza intelectual, en tanto que otros, sin rodeos, fueron puestos fuera del campo (*milton*, por ejemplo, cuyas construcciones latinizantes, según *pound*, artificializaban la lengua). la cultura necesita de esas inyecciones de coramina: su corazón también envejece.

- *pound* propone el ideograma. el método ideogramático como principio organizador de los *cantos* es tan importante para la poesía contemporánea como el principio serial para las estructuras de la música actual. el ideograma elimina las cortinas de humo del silogismo: permite un acceso directo al objeto. dos o más palabras, dos o más bloques de ideas puestos en presencia simultánea, criticándose recíprocamente, precipitan un juego de relaciones con una intensidad e inmediatez que el discurso lógico no sería capaz siquiera de evocar. *fenollosa & pound (la escritura china como instrumento para la poesía)*: "en este proceso de composición, la conjugación de dos cosas no produce una tercera, pero sugiere una relación fundamental entre ambas" ej.: "sol + luna" = "proceso de luz total" ("ming" 明). los *cantos*, cada uno de ellos en relación con las partes que lo componen; cada canto en particular o cada grupo de cantos (los grecorromanos-provenzales; los malatestianos; los americanos = "jefferson/nuevo mundo"; los sieneses = "reformas leopoldinas"; los chinos; los del ciclo john adams; los pisanos; los de la "sección perforadora de rocas" –del 85 al 95, últimos cantos hasta ahora publicados) en relación con el cuerpo total del poema, componen un inmenso ideograma de la cosmovisión *poundiana*, que se multiarticula en series de ideogramas menores, hasta la mínima unidad del poema: –el verso, que es también sustituido directamente por un ideograma que entonces se constituye en miembro de una estructura ideogramática básica.

- por extraña que parezca la aproximación de los observadores superficiales, impresionados por la exclusión de mallarmé de las preferencias literarias de *e.p.*, el método ideogramático de composición, teorizado y practicado por *pound*, concuerda íntimamente, desde el punto de vista de la invención formal, con "las subdivisiones prismáticas de la idea" del autor de *un coup de dés* (poema que *valery* llamó –*varieté ii*– "espectáculo ideográfico de una crisis o aventura intelectual"). *hugh kenner* (*the poetry of ezra pound*) entrevió –aunque sin descender a las profundidades la comparación– ese campo de contacto: "la fragmentación de la idea estética en imágenes alotrópicas, teoría iniciada por mallarmé, fue un descubrimiento cuya importancia para el artista corresponde a la fisión nuclear para el físico". ambos se inspiraron en estructuras musicales: *mallarmé* habla de "música oída en concierto", donde encontró "varios medios" utilizados por él, porque le parecieron "pertenercer a las letras"; refiérese al "motivo preponderante, al secundario y a motivos adyacentes", al "contrapunto prosódico", una organización semejante a la de la sinfonía (*prefacio a un golpe de dados*). *pound* compara los *cantos* a la fuga: "tome una fuga: tema, respuesta, contratema. no es que yo pretenda una exacta analogía de estructura" (carta de 1937 a *j.l. brown / the letters of e.p.*)
- los *cantos* son una "épica sin trama" (*h. kenner*), no se prestan a un ordenamiento lógico-cronológico de principio-medio-fin. no posibilitan el trazado de un hilo histórico-narrativo. los elementos de los *cantos*, a través del ideograma (principio que *eisenstein*, a su vez, aplicó al montaje cinematográfico), se catalizan en torno a "focos de interés" subordinados a una jerarquía general de valores (histórico-económicos, ético-políticos, estético-críticos). el ideograma es una fuerza que, como un imán, ordena "una rosa en la limadura de hierro": una astilla arrancada a la crónica de *segismundo malatesta*, un aforismo extraído de las analectas de *confucio*, extractos de la correspondencia de *jefferson* o de *john adams*, reminiscencias personales del poeta, como las de su prisión en el campo de *pisa*, polarizados en cadenas de relaciones, diseñando el organismo general del poema.

- el léxico de *pound* es un léxico de objetividades. *pound* no trabaja con la metáfora pura o de tipo gongorino. no especula con abstracciones (como *mallarme*). su lenguaje es directo. tiene la vivacidad de lo coloquial. a partir de los *cantos pisanos* (principalmente) gana una celeridad con la cual los pensamientos se articulan en el cerebro: su poema pasa a ser una épica de la memoria. "dichten = condensare" es un postulado válido para el léxico poundiano: una lengua de "esencias y médulas", de "definiciones precisas". una extrema síntesis de su dicción puede engañar en su despojamiento elíptico; nada más distante, sin embargo, del "automatismo psíquico" de los surrealistas, del lenguaje onírico, a-causal, vago. las secuencias mnemónicas de los *cantos pisanos* se integran en las líneas de fuerza del poema: son coagulaciones de discurso directo, núcleos y meollo de dicción objetiva, gravitando, en constelaciones semánticas, en torno a ejes de ideas maestras, cuya "vis attractiva" domina la obra entera.
- la oscuridad de *pound* no está en la palabra. es una oscuridad de referencia. el mejor intérprete de e.p. es su obra paralela a los *cantos* (sus ensayos, sus traducciones, sus panfletos, su correspondencia). *pound* se opone a la oscuridad de tipo surrealista.
- *pound* puede ser considerado un poeta espacial. la disposición de los bloques de ideas en un segmento dado de los *cantos* (con especial intensidad a partir de los *pisanos*) responde a una función rítmica también visual: contribuye a la fijación sensible de la estructura ideogramática. a través del cuerpo de los *cantos* la composición tipográfica es invadida por la pictografía china, con función semafórica: "traer a foco" determinados grupos de ideas, mediante una activación directa del ojo (el proceso -que lleva los experimentos de e.p. hasta el dato meramente gráfico, la textura material del poema- recrudece en la "sección perforadora de rocas" *rock drill* del canto 85 al 95, donde aparecen, inclusive, conanáloga función, jeroglíficos egipcios y, en negro y rojo, los naipes de la baraja). con razón observa h. kenner: "pound obtuvo, durante su trabajo de más de 30 años en los *cantos*, una

creciente pericia retórica, alcanzando nuevas altitudes en las secuencias más recientes, en las que la disposición espacial de cada palabra es funcional". y *charles madge* ("la elipsis en los cantos pisanos", "en" *ezra pound*, simposio convocado por *peter russel*): "además, para pound, como para mallarmé el aspecto visual de sus poemas es importante: un espacio a través del cual una centella poética tiene que volar es un espacio real en una página impresa. lo que se conjuga con una pasión por el caligráfico ideograma chino".

- *pound* empuja un paideuma. un tributo a *e.p.* es un tributo a la vivacidad. hablar de una ortodoxia poundiana es ser anti *e.p.* *pound* provee a la joven poesía de un sentido cualitativo de proceso. ningún "paraíso perdido" de pureza estética, ningún "enjambre de sentimientos inarticulados". su presencia instiga al artista creador a una opción radical: al levantamiento urgente de un paideuma, con acción inmediata sobre la coyuntura poética contemporánea, como punto de partida para la invención de nuevas formas de cultura verbal. en ese paideuma, la obra de *e. p.* será, necesariamente, una de las líneas maestras. decir paideuma, es decir yuxtaposición de las partes vivas de una cultura: cuerpo de conocimientos que funciona. la mera ortodoxia es un problema de hipnosis.
- el ideograma tiene un futuro propio que no se agota en el edificio "mayor" de los *cantos*. es un lenguaje adecuado para una mente contemporánea. permite la comunicación en su máxima rapidez. entra con comunicación con la música y las artes visuales realmente creadoras. los *cantos* no encierran a la poesía en un callejón sin salida. representan una tensión para un nuevo mundo de formas.
- "la poesía difiere de la prosa por los colores concretos de su dicción". (*fenollosa & pound*).

haroldo de campos

Dos versiones de un poema de Pound

No fue, me animo a conjeturarlo, una simple ocurrencia lo que indujo a Ezra Pound a iniciar su obra capital The Cantos con un poema perteneciente a la Odisea, pero traducido no de la lengua original, sino de la versión que del latín medieval hizo Andrés Divus, según lo consigna en la última parte del referido canto I: "Cepos quedos, Divus. Quiero decir, es decir, Andrés Divus, In Officina Wecheli, 1538, tomado de Homero".

Pound explica su elección en estos términos: "era una aproximación al metro anglo-sajón del The Sea-Farer", que también él tradujo al inglés.

Sin embargo, me parece que además de este propósito expreso, la elección del poema de Homero tiene también otra finalidad apenas disimulada. Homero es para Pound el fundador de la tradición viva de occidente a la que con frecuencia alude. Apropiarse del texto clásico e introducirlo en su obra, tal vez quiera decir que él desea insertarse en esa tradición y de alguna manera prolongarla.

El otro hecho que importa señalar es que el canto de la Odisea no fue traducido del griego, lengua que Pound conocía bien, como lo prueba su traducción de Sófocles, sino del latín. ¿No querrá demostrarnos por esta vía su concepto de la traducción? ¿No nos querrá decir que traducir no es sólo trasladar sentidos sino rescatar sonidos, acentos, ritmos, metros, etc., y que el riesgo del traductor se reduce si éste entiende su trabajo como una tarea de recreación, como un acto de imaginación que se realiza en la propia lengua?

Amparado en el antecedente poundiano propongo aquí una versión al castellano del canto (o cantar) XLIX. Fue traducido del portugués y no del inglés, de la versión que hicieron a aquella lengua los poetas brasileños Haroldo de Campos, Decio Pignatari y Augusto de Campos. Es, sobre todo, un ejercicio que intenta recuperar para nuestra lengua los múltiples aciertos de este trabajo ejemplar. Un deseo de hacernos participar en la energía y la densidad de un poema de Pound que ellos conservaron casi sin pérdida.

H.G.

CANTO XLIX

For the seven lakes, and by no man these verses:
Rain; empty river; a voyage,
Fire from frozen cloud, heavy rain in the twilight
Under the cabin roof was one lantern.
The reeds are heavy; bent;
and the bamboos speak as if weeping.

Autumn moon; hills rise about lakes
against sunset
Evening is like a curtain of cloud,
a blurr above ripples; and through it
sharp long spikes of the cinnamon,
a cold tune amid reeds.
Behind hill the monk's bell
borne on the wind.
Sail passed here in April; may return in October
Boat fades in silver; slowly;
Sun blaze alone on the river.

Where wine flag catches the sunset
Sparse chimneys smoke in the cross light

Comes then snow scur on the river
And a world is covered with jade
Small boat floats like a lanthorn,
The flowing water clots as with cold. And at San Yin
they are a people of leisure.
Wild geese swoop to the sand-bar,
Clouds gather about the hole of the window

**Broad water; geese line out with the autumn
Rooks clatter over the fishermen's lanthorns,
A light moves on the north sky line;
where the young boys prod stones for shrimp.
In seventeen hundred came Tsing to these hill lakes.
A light moves on the south sky line.**

**State by creating riches shd. thereby get into debt?
This is infamy; this is Geryon.
This canal goes still to TenShi
though the old king built it for pleasure**

KEI	MEN	RAN	KEI
KIU	MAN	MAN	KEI
JITSU	GETSU	K O	KWA
TAN	FUKU	TAN	KAI

**Sun up; work
sundown; to rest
dig well and drink of the water
dig field; eat of the grain
Imperial power is? and to us what is it?**

**The fourth; the dimension of stillness.
And the power over wild beasts.**

CANTO 49

Para os sete lagos, versos de ninguém:
Chuva; rio vazio; uma viagem,
Fogo de nuvem frígida, chuva pesada (crepúsculo)
Sob a coberta da cabana uma lanterna.
Juncos pesados; curvos;
Bambus falam: como um choro.

Lua de outono; colinas –contorno de lagos–
contra o pôr-do-sol
Tarde: cortina de nuvens,
Borrão sobre águas crespas; e através,
lanças agudas do cinamomo, longas,
fria cantiga entre juncos.
Além do monte o sino do monge
levado no vento.
Em abril: uma vela; talvez volte em outubro
Barco se apaga em prata; lento
Sol solitário no rio.

Onde a bandeira vinho recolhe o poente
Cruzam-se luzes, fumegam chaminés esparsas

Então: casca de neve sobre o rio
E um mundo se cobre de jade
O barquinho flutua feito lanterna,
A água corrente coagula de frio. E em San Yin
O lazer de um povo.
Gansos selvagens se lançam à língua de areia
Nuvens se acumulam no desvão da janela

CANTO 49

Para los siete lagos, versos de nadie:
Lluvia; río vacío; un viaje,
Fuego de nube fría, lluvia pesada (crepúsculo)
Bajo el techo de la cabaña un farol
Pesados juncos; curvos;
Habla el bambú: como un llanto.

Luna de otoño; colinas –perfil de lagos–
contra el ocaso
Tarde: cortina de nubes,
Mancha sobre aguas crespas; y cruzándolas,
lanzas agudas de cinamomo, largas,
fría canción entre los juncos.
Más allá del monte la campana del monje
llevada por el viento.
En abril: una vela; tal vez vuelva en octubre
Barco se apaga en plata; lento
Sol solitario en el río.

Donde la bandera vino atrapa al poniente
Se cruzan luces, humean chimeneas dispersas

Entonces: cáscara de nieve en el río
Y un mundo se cubre de jade
Un barquito oscila hecho linterna
El agua corriente coagulada de frío. Y en San Yin
El ocio de un pueblo.
Gansos salvajes se arrojan sobre la lengua de arena
Nubes se acumulan en el hueco de la ventana

Água larga; gansos migram no outono
Algazarra de gralhas sobre lanternas de pescadores,
Uma luz se move na linha norte do céu;
onde meninos aguçam pedras, mariscam.
Em mil e setecentos chegou Tsing a estes lagos,
Uma luz se move na linha sul do céu.

O Estado criando riquezas pode endividar-se?
Infâmia; isto é Geryon.
Este canal vai calmo a Ten Shi
embora o velho rei o destinasse ao prazer

KEI	MEN	RAN	KEI
KIU	MAN	MAN	KEI
JITSU	GETSU	K O	KWA
TAN	FUKU	TAN	KAI

Sol vem: trabalho
sol vai: descanso
cava a fonte; bebe a água
cava o solo; come o grão
Poder imperial? Que é para nós?

A quarta; a dimensão da quietude.
E o domínio sobre as feras.

Agua ancha; gansos emigran en otoño
Algazara de grajos sobre las linternas de los pescadores,
Una luz se mueve en la línea norte del cielo,
donde muchachos arrojan piedras, mariscando.
En mil setecientos llegó Tsin a estos lagos,
Una luz se mueve en la línea sur del cielo.

El Estado que crea riquezas puede endeudarse?
Infamia; esto es Geryon.
Este canal corre calmo hacia Ten Shi
aunque el viejo rey lo destinara al placer

KEI	MEN	RAN	KEI
KIU	MAN	MAN	KEI
JITSU	GETSU	K O	KWA
TAN	FUKU	TAN	KAI

Sol viene: trabajo
sol va: descanso
cava un pozo; bebe agua
cava el suelo; come grano
Poder imperial? Qué es para nosotros?

La cuarta; dimensión de la quietud.
Y el dominio sobre las fieras.

Referencias

- **Eugenio Montale (1896-1982).** Poeta y prosista italiano, autor de *Huesos de sepia* (1925), *Las ocasiones* (1939), *La tempestad y demás* (1956) y *Satura* (1971)
- **Henri Michaux (1899-1984).** Poeta, prosista y pintor francés nacido en Bélgica. Es autor además de libros como *Un bárbaro en Asia, Ecuador, y otros que describen sus experiencias con alucinógenos.*
- **Charles Olson (1910-1971).** Poeta y ensayista norteamericano, autor de *The Maximus Poems* y de "El verso proyectivo", de significativa influencia en la poesía norteamericana actual.
- **Haroldo de Campos (1929),** junto con Augusto de Campos y Décio Pignatari, inició el movimiento de la "poesía concreta" en Brasil, una de las postulaciones más radicales de la poesía latinoamericana, vinculada a la visión poética poundiana. Es traductor de Dante, Pound, Maiakovski y muchos otros.