

POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1991

Conversación con Basil Bunting
Eric Mottram

Ruta, textura hacia Basil Bunting
Andrés Sánchez Robayna

Oliverio Girondo Revisitado

Brancusi, escultor

Seis nuevos poetas brasileños

6

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Dr. Carlos Escandón D.
RECTOR

Lic. Luis Narro Rodríguez
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Arq. Guillermo Casas
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Gerald Nyenhuis
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 6 • Verano 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.
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441
ISSN 0188-5154
Autoedición: Producción Gráfica y
Comunicación S.A. de C.V.
Tipografía: Oficina de Ediciones de la UIA.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 Conversación con Basil Bunting
 Eric Mottram
 Dos poemas de Basil Bunting
 Traducción: Martha Block

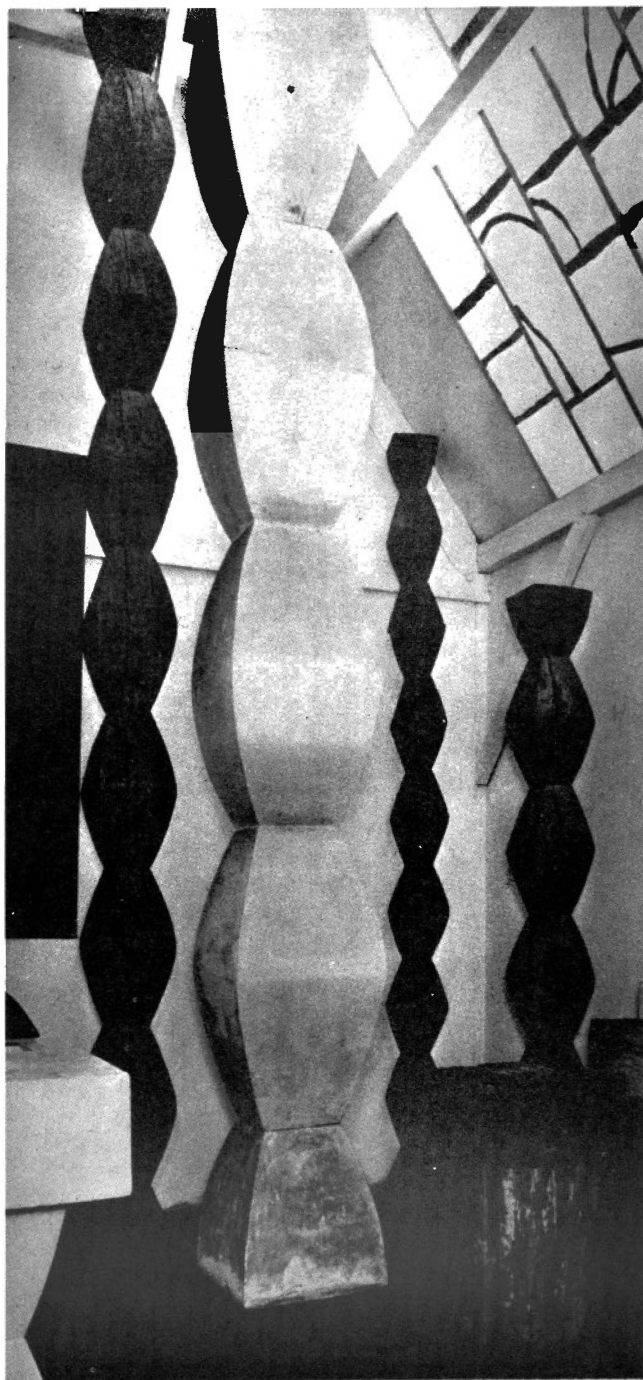
- 20 Ruta, Textura hacia Basil Bunting
 Andrés Sánchez Robayna

- 32 Oliverio Girondo Revisitado

- 51 Brancusi, escultor

- 54 Seis nuevos poetas brasileños
 Traducción y nota: Eduardo Milán

Ilustraciones:
esculturas de Constantin Brancusi



Columna sin fin

Conversación con Basil Bunting

Eric Mottram

Traducción: Martha Block

¿En qué sentido se consideraría usted un poeta del noroeste o un poeta de Northumberland? Se lo pregunto pensando en que ha pasado gran parte de su vida fuera de Inglaterra.

Un poeta es simplemente un poeta, pero soy un hombre de Northumberland, allí nací, y ése ha sido siempre mi hogar incluso cuando permanecí en otra parte.

¿Eso sentía cuando vivía en Persia? Oh, sí, ciertamente.

¿Y pudo escribir poesía en ese tiempo? Sí, escribí algunas cosas.

¿Logró hacerse un espacio? A veces.

¿Alguna vez pensó escribir en algo parecido al dialecto de Northumberland?

Se lo ha intentado pero es impracticable porque no hay una convención ortográfica que se le ajuste. Swinburne hizo un intento serio de escribir baladas en ese dialecto; fracasó, y las tradujo al escocés, al bajo escocés.

¿Qué decir, entonces, del poeta de Northumberland, Thomas Wilson? No conozco a Thomas Wilson.

Un poeta de principios del siglo XIX que escribió, a mi juicio, un excelente poema titulado "The Oiling of Dicky's Wig".

Suena como un personaje cómico. Había un poeta serio que trabajaba como minero, Joseph Skipsey, cuya obra habría que volver a editar. No escribía precisamente en dialecto. Alguna palabra dialectal en medio del inglés ordinario es suficiente para dar la atmósfera, como usted podrá ver si lee las dos baladas que escribí alrededor de 1930.

Lee sus propios poemas con un acento que uno no podría denominar sureño, porque las vocales en las palabras...
Bueno, quiero que el inglés sea inglés, en el sur, aquí, se ha olvidado cómo obtener cualquier tipo de R. Hay a veces una R inicial, pero en ningún otro lugar se pronuncia la R, y a las vocales se las ha llegado a deformar a tal punto que se vuelve muy difícil disfrutar de ello, es muy difícil imaginar lo

que realmente escribieron los poetas anteriores. Su dialecto se debe de haber acercado, mucho más que al *cockney*, a lo que hoy denominamos nortño. El primer poeta *cockney* fue probablemente Keats; es el primero, que yo sepa, cuyos versos mejoran si se los lee con el acento del sur de Kensington.

Antes del auge de las lecturas públicas en los años sesenta, ¿tuvo usted una experiencia significativa en ese tipo de lectura? Se lo pregunto por su insistencia en que el poema debe ser leído en voz alta.

Probablemente muy poca. No es cuestión de estar leyéndole a nadie; pero siempre he creído que la poesía era sonido, que estaba destinada a ser oída, en todo caso a ser articulada en la voz, de modo que siempre la pronuncié en voz alta al leerla.

¿En privado, para usted mismo?
Sí.

¿Alguna vez le leyó a otro poeta?
Muy rara vez. En alguna ocasión, supongo, a Ezra Pound. No recuerdo que ningún otro se prestara.

¿Puede recordar algún comentario suyo?
No, pero recuerdo que le dijimos algo a Pound -Louis Zukofsky y yo- en la época en que solía leer al modo

de Yeats, que nosotros desaprobábamos. A partir de entonces su forma de leer cambió.

Por "al modo de Yeats"...

Bueno, cuando alguien le pedía a Yeats que leyera o recitara, o cuando a él se le ocurría hacerlo, se envolvía en una especie de capa imaginaria y emprendía la marcha a la cima del Parnaso, con una voz tributaria, ante todo, de los hábitos menos deseables de la iglesia de Inglaterra; un terrible zumbido de púlpito. Usted probablemente lo ha escuchado. Hay un pequeño fragmento que rescató la BBC donde lee "Innisfree": "I will arise and go now..." (Bunting lee el primer verso imitando a Yeats). ¡Oh Dios!

¿Por qué cree que Pound abandonó esa modalidad de lectura?

Bueno, porque Zukofsky y yo le dijimos que no era correcta.

¿Y decidió cambiar?

No dijo una palabra, pero después su forma de leer cambió.

¿Desde que comenzó a leer en público a lo largo y ancho del país, a partir de los años sesenta, cree haber aprendido a leer de un modo que no sospechaba?

No, no lo creo. Lo único necesario para leer es una aprehensión inteligente de la sintaxis y control de la propia voz. De joven fuí bastante bueno como cantante aficionado, y

consecuentemente mi respiración y mi voz están más o menos bajo mi control. La mayoría de los poetas a quienes he escuchado leer no son buenos cantantes.

Me gustaría hacerle ahora una pregunta sobre la relación entre la lectura pública y el poema. Introduciré este asunto con una cita, si le parece bien, de una declaración que usted hizo para el Arts Diary en 1966. Allí usted dice:

"La lectura en silencio es el origen de muchos de los malentendidos que le crean al público desconfianza en la poesía. En ausencia del sonido, el lector mira los versos como mira la prosa, buscando un sentido."

Y más adelante dice:

"La poesía reposa en la relación entre sí de los versos y los patrones de sonidos – quizá armónicos, quizá contrastantes y discordes– que el oyente, antes que entender, siente; líneas de sonido trazadas en el aire que remueven emociones profundas, las cuales no tienen en prosa ni siquiera un nombre... La poesía yace muerta sobre la página hasta que una voz le devuelve la vida, así como la música en el pentagrama es solamente instrucciones para el intérprete."

¿Qué relación hay entre las lecturas del poema que uno hace para sí mismo y la lectura que hace el poeta y que rara vez podemos escuchar? Porque a mi modo de ver, en "Briggflatts", por ejemplo, es mucho lo que uno tiene que considerar cuidadosamente por su cuenta.

La lectura del poeta puede dar, en general, una visión más clara de la sintaxis particular del poema. O del *tempo*. Muchos poetas no lo consiguen, pero algunos sí.

¿No le parece que hay en "Briggflatts" una concentración de lenguaje, de imagen y sintaxis que reclama algo más que la audición reiterada de su propia lectura del poema?

Nunca dije que la poesía consistiera únicamente en sonido. He dicho una y otra vez que lo esencial es el sonido. Sin el sonido, no hay poesía. Pero habiendo comprendido esto, y no olvidando que el sonido es lo esencial, lo más importante, uno puede añadir si quiere toda clase de cosas. Se puede tener un sistema de significados y subsignificados tan elaborado como el de Dante en la *Divina Comedia*.

En su conferencia del otoño pasado en el Politécnico de Londres, usted habló de la importancia de la estructura en el poema extenso. ¿Podría señalar cuáles son los objetivos de ese tipo de poema? ¿Es algo vinculado con el impulso por alcanzar una coherencia personal?

No, no, no. Sencillamente en un poema extenso hay espacio para desplegar habilidades que no pueden aparecer en poemas cortos. La arquitectura, el cuerpo de un poema extenso, puede ser en sí misma fascinante. De nuevo, aquí hay que pensar sobre todo en Dante;

aunque si uno ha leído algo de la mejor crítica de Homero, hallará en la *Iliada* una estructura igualmente compleja. El poema extenso escrito sin un plan minucioso, sencillamente es como una casa construida sin un plan minucioso: se viene abajo.

Tengo idea de que trabajó en varias secciones de "Briggflatts" al mismo tiempo por esta razón. ¿Es así? Más o menos.

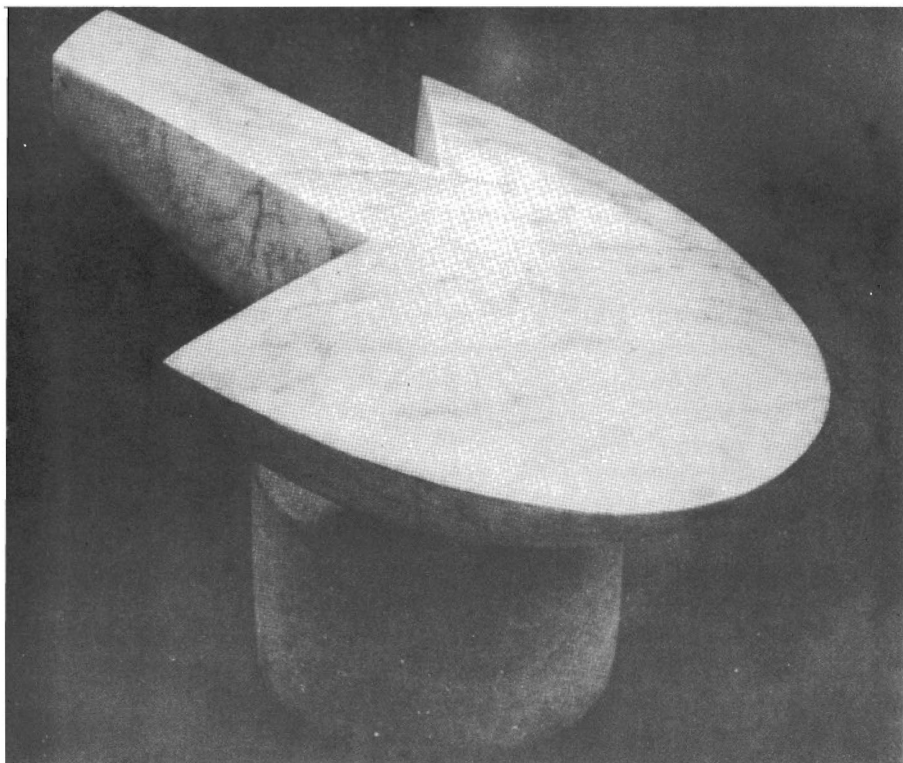
Existe también el rumor de que los enlaces y pliegues del Lindisfarne estaban en su sensibilidad, de un modo consciente, cuando trabajaba en las interrelaciones entre las partes de ese poema.

Eso es verdad. Si consideramos la historia vemos una constante alteración en la identidad racial, pero podemos ver asimismo identidades culturales que retornan y permanecen, y el florecimiento que el arte, la literatura y la historia alcanzaron en la antigua Northumbria está presente todavía. Uno puede advertir en Swinburne, con nitidez, el mismo tipo de consideraciones que hallará en las páginas del *Codex Lindisfarniensis*, o en *Beowulf*. Se las puede encontrar de nuevo, en parte, en la poesía medieval, y aunque sería mucho más difícil de mostrar, creo poder detectar algo de esto mismo en William Wordsworth.

También la poesía galesa ha despertado su interés.

Aquellos que tienen conciencia de lo que puede hacerse con los sonidos se han interesado siempre por esa poesía, y desde esa perspectiva, quienes escriben en inglés deberían considerar la poesía galesa con mayor atención. Parte de lo que el galés ofrece es posible encontrarlo en el islandés o en el árabe; pero son los galeses quienes han trabajado con más detenimiento en los diversos grados de asonancia y todo lo demás.

En el prefacio a su Collected Poems usted reconoce haber aprendido de diversos poetas, e incluye a Ferdosi y a Manuchehri. ¿Qué quiere decir exactamente con eso? ¿Qué aprendió de ellos? De Manuchehri se puede aprender casi todo. Sobresalía en cada uno de los géneros de la poesía persa o árabe, con excepción de la épica; el resto lo hacía tan bien que es imposible superarlo. Pienso en la elaboración de patrones en algunos de sus poemas de estaciones, de primavera, de otoño, etcétera; en la energía de su sátira; en el tono extremadamente directo de algunos de sus poemas líricos, cuya absoluta naturalidad permite pensar sólo en Catulo. Manuchehri es uno de los grandes poetas, y debido a la poca simpatía que le tienen los orientistas de occidente a la poesía en esas lenguas, apenas se lo conoce.



Tortuga voladora (1943)

¿Y Ferdosi?

Ferdosi es un gran poeta épico. Considerablemente distinto a Homero. Diría, sin embargo, que es el único poeta épico del que es legítimo hablar al mismo tiempo que de Homero. De allí uno puede aprender.

En su prefacio menciona también a Whitman. ¿Cuándo lo leyó por primera vez?

Alrededor del inicio de la primera guerra mundial. Whitman gozaba de escasa consideración tanto aquí como en América. Los ingleses apenas tenían idea de su existencia y los americanos lo dejaban de lado como una suerte de inútil. Encontré

una copia de *Leaves of Grass* olvidada detrás de otros libros en la biblioteca de la escuela; una de las primeras ediciones del poema, de alrededor de 1870, y me llenó de entusiasmo. Escribí un ensayo que ganó una especie de premio nacional, un premio para escuelas cuáqueras o algo así, con gran disgusto de mis maestros. Y esto llamó la atención de un viejo gentleman que vivía en Sheffield, quien montó en su bicicleta y recorrió treinta o cuarenta millas para entrevistarse con un crítico de Whitman de quince años. Se trataba nada menos que de Edward Carpenter, que había sido uno de los amigos íntimos de Whitman.

¿Qué le atraía en Whitman, sus temas, la organización de sus versos?
La organización de los versos, como usted dice; el modo en que Whitman, trabajando probablemente, pienso, con cadencias de prosa, pero *cadencias*, lograba algo paralelo en cierta forma a lo que hacían sus contemporáneos en música, Liszt en particular.

A Whitman le interesaba mucho la ópera, ¿no?
Eso creo.

El belcanto, esas largas cadencias...
Usted mismo ha estado profundamente comprometido con la música durante

toda su vida, recuerdo que en un poema habla de mantener "un oído abierto a las analogías melódicas". ¿Es esta una intención deliberada cuando trabaja en poesía o se atiene más bien a una disposición natural?

Si a uno le interesa el sonido –y a no ser que le interese el sonido es poco probable que escriba buenos poemas–, es muy posible que le interese también la música.

Desgraciadamente la mayoría de los poetas en nuestros días no tiene ninguna preparación en ese sentido; no sólo es incapaz de tocar un instrumento o de leer una partitura, gran parte de ellos no escucha más que música pop.

Usted tuvo una experiencia musical considerable. Hubo un tiempo en que hacía notas sobre música para un periódico...

Hice crítica musical durante un par de años.

Y creo que escuchó algunas de las primeras interpretaciones de Schoenberg y otras piezas de ese período.

Sí, debo de haber sido uno de los primeros que pudo sostener por escrito, en una revista inglesa, que Schoenberg era el sonido auténtico, y no aquellos otros que eran aplaudidos en ese momento.

¿Escuchó su música en Inglaterra?
Sí.

¿Dónde?

Alrededor de 1926 la Filarmónica interpretó *Gurrelieder*, una obra muy impresionante, aunque no impresionó a quienes llenaban en esos días las páginas del *Sunday*.

Pero gran parte de la música que le ha interesado es anterior, pienso, Byrd, Scarlatti...

Bueno, fui muy afortunado en eso. Antes de que la música antigua se pusiera de moda, antes de que la supuesta ciencia de la musicología tuviera existencia, entré en relación con el Dr. W.G. Whittaker, de Newcastle; él era sobre todo un entusiasta de Bach, pero había ayudado a Fellowes con la música de laúd, y Fellowes descubrió en esos días, en la Catedral de Durham el manuscrito de *Great Service* de Byrd. Fue ensayado e interpretado de nuevo por el Coro Bach de Whittaker, y yo asistí a muchos de los ensayos. Pude, pues, orientarme mejor que la mayoría en la extrema complejidad de esa obra.

En "Briggflatts" menciona a Scarlatti, y he sabido que en algunas de sus lecturas del poema hizo tocar las sonatas para clavicordio. ¿Escuchó la interpretación de alguien en particular?

¿Wanda Landowska, quizá?

No puedo recordar ninguna interpretación en especial. Si las ejecuta alguien en verdad competente, andarán bien. No hace

falta esperar al genio para hacerlas tocar. Son bastante simples, si se tiene habilidad y *algún* conocimiento de las convenciones u ornamentos de esa época. Landowska, me imagino, aunque no puedo recordar, las habrá tocado seguramente con un exceso de ornamento francés que les es ajeno, que no pertenece a la música italiana ni a la española.

¿Dónde escuchó a Corelli, pues entiendo que su música le gusta, y tengo la impresión de que era poco frecuente en las salas de conciertos?

No sé dónde escuché por primera vez a Corelli; pero no era fácil dar con estas cosas, y eran raras; después de todo, hubo un tiempo en que sólo tenía que arrimarme a un teléfono, llamar a los organizadores de un concierto ¡y los boletos llegaban!

¿Tuvo alguna vez, en sus primeros años, un tocadiscos?

No.

Nunca tuvo un tocadiscos, entonces. No dispuse nunca de dinero para nada. Nunca tuve tocadiscos, grabadora, o cosa parecida.

¿Habría sido especialmente significativo para usted el poseer uno de estos aparatos?

Oh, hubiera estado muy bien. Me hubiera encantado tener un buen

tocadiscos y una buena colección de discos. Esto no sucedió nunca.

¿Tiene piano en su casa?

Hay un piano, pero no quien lo pueda tocar.

Eso es triste. Pasemos a otra cosa: conozco su vehemencia a este respecto, y voy a citar algo, para provocarlo, del librito que hizo con Jonathan Williams: "No existe ninguna excusa para la crítica literaria". ¿Por qué lo cree así? Distrae la atención de la obra casi siempre. Hay, desde luego, excepciones; uno exagera la regla; pero son pocas. Creo que quien lea *De Vulgari Eloquentia* hallará allí casi toda la crítica literaria que pueda necesitar.

¿Nada, pues, desde Dante?

Bueno, alguna que otra cosa, pero no mucho.

Sí, es una industria enorme la crítica...

¿Ha aparecido algún artículo sobre su obra que le haya interesado?

Pienso que Kenneth Cox muestra, en general, bastante comprensión de las cosas sobre las que escribe, y ha escrito sobre mí. Eso es todo lo que puedo decir. Otros, bueno, si son amables, uno queda agradecido; si no lo son, no les da uno ninguna importancia. Más que nada, si se escribe algo sobre mí que ni siquiera llego a ver, entonces no tiene importancia.

En su prefacio a Selected Poems of Ford Madox Ford —un texto muy útil, pues su obra no es fácil de aprehender—, usted habla de un modo sorprendente de la lucha que sostuvo Ford con sus influencias, de su dificultad para alejarse del prerrafaelismo, de Swinburne y Morris, y hace la siguiente afirmación: "No pudo apaciguar a sus fantasmas sino con pastiches". Me gustaría saber qué ha hecho usted. Considerando lo que ha leído, y que ha tenido, como usted afirma, una influencia en su escritura, ¿ha tenido que pelear por librarse del peso de la tradición? No se ve que haya escrito pastiches.

Nunca tuve fantasmas semejantes a los que Ford tuvo. Si uno nace, como nació él, en un círculo que se ha considerado a sí mismo, sin vacilación, como el núcleo intelectual más avanzado durante casi medio siglo, es muy difícil sustraerse. Yo nunca tuve que luchar con nada parecido; sólo con mi propia terquedad.

Pero usted ha escrito, en el prefacio a su Collected Poems, que Pound y Zukofsky tuvieron una influencia en su evolución.

Oh, sí.

La influencia de Pound debe de haber sido muy fuerte; es una voz altamente individual, y ha trabajado con todo un conjunto de estructuras...

No fue eso, me parece, lo que

influyó en mí. Uno ve los procedimientos que un hombre usa, sea éste un hombre vivo o un hombre muerto, e intenta, entonces, hacer uso de ellos. Son herramientas útiles. Y Pound ha provisto a esta generación de una caja de herramientas tan abundante como lo fue aquella que legó Spencer a los isabelinos. Quien no sea influido por Pound, en el sentido de que intente usar al menos algunas de esas herramientas, sencillamente no vive en su propio siglo.

¿Diría lo mismo de Zukofsky?

Zukofsky hace algunas cosas con extrema habilidad. Hace, también, experimentos que se justifican en tanto no intenta hacerlos aparecer como poemas válidos. Cuando menos muestra que en esa dirección no se puede avanzar. Pero, a mi juicio, lo más importante en Zukofsky, y lo que me encanta siempre, es la extrema economía de sus poemas líricos. Fue algo que él enseñó a William Carlos Williams (de gran importancia para la poesía de este último), y es algo en lo que algunas veces he intentado superarlo. No lo he logrado, pienso, pero en todo caso me ha ayudado a moldear alguna cosa.

En su Collected Poems aparece una traducción de Lucrecio que usted hizo en 1927, en la que se hace referencia al amor como un modo de abarcar el

entorno y sus creaturas. ¿Fue Lucrecio una influencia temprana en su vida, lo leyó en su juventud?

Sí, leí a Lucrecio desde joven, y tengo mucho respeto por él como poeta y como pensador. Tal vez Lucrecio no fuera en realidad un pensador de la talla que nosotros le atribuimos, pues él está explicando las obras de Epicuro que nosotros desconocemos. Pero Lucrecio es muy lúcido, *muy* lúcido, y ha logrado, como ningún otro poeta, convertir el lenguaje científico en magnífica poesía. En nuestra lengua apenas se lo ha intentado; el único que lo ha hecho con éxito es Hugh MacDiarmid.

¿Y por qué cree que sea así?

Yo diría que se debe, en parte, a la costumbre, a una falta de curiosidad entre los escritores. Son las personas menos emprendedoras del mundo. Y hay que considerar también que estos escritores se formaron –y todavía se forman– en escuelas o en tradiciones que desdeñaban a las ciencias. Quien quiera escribir en el siglo XX comete un grave error, pienso, si no comienza por la lectura de *The Origin of Species*, donde hallará el más magnífico ejemplo de construcción y puesta a prueba de una hipótesis. Tal vez hoy ya haya sido en parte superada; pero como un ejemplo, como algo que vale la pena estudiar, conserva su valor, y probablemente no lo perderá nunca. Y Darwin es un escritor de primer

orden. Naturalmente, no le interesaba hacer alardes pero, para lo que él quiso hacer, su prosa no sólo es adecuada..., es casi imposible imaginar algún modo de mejorarla. Hay muchos libros que se dejan de lado, y que los hombres de letras deberían leer constantemente. Pero todos tendrían que leer *The Origin of Species* como parte de su formación literaria.

¿Cuándo se encontró por primera vez con MacDiarmid?

Oh, tarde. Llegamos a conocernos mutuamente a través de la obra respectiva y, alguna vez, por carta... hubo una o dos cartas en muchos, muchos años; pero fue hasta 1965, me parece, cuando nos encontramos por primera vez.

¿Y le fue posible, entonces, encontrarse con él en calidad de poetas que se respetan mutuamente? ¿El conocía su obra?

Sí, y yo conocía la suya, desde luego.

El registro de lenguaje en la poesía de MacDiarmid es realmente extraordinario, como lo ha señalado usted. ¿No le parece, sin embargo, que la limitación de nuestra poesía no obedece sólo al desconocimiento de la ciencia? ¿Es tanta la poesía en Inglaterra que se mueve en un campo temático reducido! ¿Son tan limitados los materiales que emplean los poetas!

No leen sino aquello que entra en un compendio de literatura inglesa, lo cual es una desdichada estupidez. Una mitad, *cuando menos*, de lo que valdría la pena aprender, se encuentra en libros de índole totalmente distinta.

Una última pregunta: usted me dijo no hace mucho tiempo que se consideraba un poeta cuáquero.

Sí.

¿Hizo parte de su escolaridad en escuelas cuáqueras?

Sí, soy cuáquero por la educación que recibí; es una religión que no tiene dogmas y por lo mismo no hay gran cosa que se pueda discutir, y uno no está obligado a creer esto o aquello. Pienso que la esencia de la cuestión cuáquera es hoy, exactamente lo que fue en su origen: si te sientas en silencio, si vacías tu mente de todos los pensamientos que comúnmente la desgastan, hay una débil esperanza de que algo, originado sin duda en el inconsciente, haga su aparición. George Fox habría dicho: la voz de Dios. Y eso te acercará, si no a Dios, en todo caso a las certezas sedimentadas en tu interior.

Esta conversación fue transmitida por la BBC de Londres en 1975 con motivo del septuagésimo quinto aniversario del poeta.

El beso (1908)



Dos poemas de Basil Bunting

Traducción: Martha Block

Nothing
substance utters or time
stills and restrains
joins design and

supple measure deftly
as thought's intricate polyphonic
score dovetails with the tread
sensuous things
keep in our consciousness.

Celebrate man's craft
and the word spoken in shapeless night, the
sharp tool paring away
waste and the forms
cut out of mystery!

When taut string's note
passes ears' reach or red rays or violet
fade, strong over unseen
forces the word
ranks and enumerates...

mimes clouds condensed
and hewn hills and bristling forests,
steadfast corn in its season
and the seasons
in their due array,

Nada
expresa sustancia o tiempo
suspende y retiene
une trazo y

dúctil medida hábilmente
como partitura de ardua polifonía
de ideas empalma con la huella
anidan
cosas sensibles en nuestra conciencia.

¡Celebra la pericia del hombre
y la palabra proferida en la noche, la
afilada herramienta quitando
cáscara y formas
extraídas del misterio!

En tanto tensa nota de cuerdas
escapa al oído o rayos rojos o violetas
se apagan, firme sobre fuerzas
ocultas la palabra
ordena y enumera...

remeda nubes condensadas y
colinas desnudas y escarpados bosques
maíz estable en su estación
y las estaciones
con su atavío habitual

life of man's own body
and death...

 The sound thins into melody,
discourse narrowing, craft
failing, design
petering out.

Ears heavy to breeze of speech and
thud of the ictus.

vida del propio cuerpo del hombre
y muerte...

Sonido que se afina en melodía
decae el discurso, la pericia
se pierde, se borra
el trazo

Oídos colmados con el rumor del habla
y golpe seco del ictus.

On the Fly-leaf of Pound's Cantos

There are the Alps. What is there to say about them?
They don't make sense. Fatal glaciers, crags cranks climb,
jumbled boulder and weed, pasture and boulder, scree,
et l'on entend, maybe, le refrain joyeux et léger.
Who knows what the ice will have scraped on the rock it is
smoothing?

There they are, you will have to go a long way round
if you want to avoid them.
It takes some getting used to. There are the Alps,
fools! Sit down and wait for them to crumble!

En la guarda de los Cantos de Pound

Allá están los Alpes. Qué puede decirse de ellos.
No agregan nada. Insalvables glaciares, locos escalan riscos,
peñasco y cizaña confundidos, pasto y peñascos, talud,
et l'on entend, tal vez, *le refrain joyeux et léger*.
¿Sabe alguien que es suavidad lo que el hielo trazó
sobre la roca?

Allá están, si quieres eludirlos
tendrás que dar un largo rodeo.
Cuesta acostumbrarse. Allá están los Alpes,
¡tontos! ¡Siéntense a esperar que se derrumben!

Ruta, textura hacia Basil Bunting

Andrés Sánchez Robayna

Más que la originalidad nos importa la calidad de los textos que se seleccionan. Por esta razón eligimos este ensayo del poeta español Andrés Sánchez Robayna, que aquí incluimos, a pesar de no contar con la autorización expresa del autor, y de haberse publicado hace ya varios años en La Gaceta del Fondo de Cultura Económica.

Tal vez no me equivoque si enuncio esta conjetura: pocos, muy pocos, fueron los que entonces advirtieron la significación de este trabajo. Basil Bunting sigue siendo ignorado en México, así como en el resto de América Latina. Esta introducción de Sánchez Robayna permite disipar en parte la gravedad de este descuido ubicando al poeta en las coordenadas de la poesía contemporánea y subrayando su valor.

Muy útil también, me parece, la explicitación del procedimiento empleado para traducir a Bunting. Se incluye por último el poema en inglés y su excelente versión castellana.

H.G.

I. HACIA BASIL BUNTING

¿Cuándo, cómo, el nombre, la poesía de Basil Bunting? Leí su nombre por vez primera en *The ABC of Reading* de Ezra Pound, en una reflexión que se ha vuelto célebre, y de la cual sabemos, por cierto, que fue una de las ideas más obsesivas del autor de los *Cantares* en su época de reclusión en el Hospital de Saint Elisabeth:

Dichten: condensare

Empiezo con la poesía pues es la forma más concentrada de la expresión verbal. Basil Bunting, hojeando un diccionario

alemán-italiano, descubrió que la idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como el idioma alemán. “Dichten” es el verbo alemán correspondiente al sustantivo “Dichtung”, que significa poesía, y el diccionario lo traduce por el verbo italiano que significa “condensar”.

En 1928, Dorothy y Ezra Pound abandonan París para instalarse en Rapallo, una pequeña ciudad costera no muy lejos de Génova. Pound estudia a Leo Frobenius y vuelve a traducir a Guido Cavalcanti. Los Pound viven ahora en un apartamento con una amplia terraza sobre el mar, la bahía de Tigulio. Todas las biografías de Pound consignan en seguida un importante dato de esa época¹:

Dos jóvenes discípulos fueron a vivir a Rapallo, Basil Bunting y Louis Zukofsky. Bunting era un cuáquero inglés, testarudo como el mismo Pound, y la seriedad de la moral cuáquera marcó la dirección de sus poemas; Zukofsky era un “objetivista” del grupo de William Carlos Williams que escribía con un desapego aséptico. Pound los alojó y los alimentó física e intelectualmente.

Conciertos, cine, paseos por los campos de olivos –el mar, Cavalcanti, la música de Purcell. Y Jefferson, Frobenius, Confucio. Los bares y calles de Rapallo son la escena de las charlas interminables. Pound hace que Dallam Simpson publique la primera colección de poemas de Basil Bunting. Pound y Bunting intercambian opiniones constantemente. Conocemos no pocas opiniones de éste acerca del poeta americano: “Los *Cantares* son un excelente ejemplo de economía del lenguaje”; incluso a través del propio Pound: “Basil Bunting me dijo que los *Cantares* refieren, pero no presentan.” La dedicatoria del último libro de crítica literaria (ya profundamente entreverada o, por mejor decir, *salpicada* de sorprendentes interpolaciones de economía, antropología, música, sinología) de Pound, *Guide to Kulchur*, dice: “Para Louis Zukofsky y Basil Bunting, luchadores en el desierto.” Años más tarde (1949), Bunting escribiría el poema “On the fly-leaf of Pound’s Cantos”.

Volví a ver el nombre de Bunting en algunos estudios y antologías de poesía inglesa. Pero en 1972, en Barcelona, encontré ya, de una manera casual, los *Collected Poems* en la edición de Fulcrum (1968). La lectura fue lenta: la poesía de Bunting me exigía echar mano al diccionario una y otra vez. Recordaba el curioso hallazgo, referido por Pound, del poeta inglés en el diccionario alemán-italiano. La *condensación*, en efecto, me deslumbró en los poemas breves: las *Odas*. Los poemas largos, en cambio –“Villón”, “The Spoils” o “Briggflatts”–, se me escapaban: imposible abarcarlos, pese a su línea ceñida, su dibujo preciso y su economía. Además, lo que verdaderamente me impresionaba era la brevedad de la obra de Bunting, una obra compuesta tan sólo de sesenta y cuatro poemas², de los cuales doce eran traducciones. Ciertamente que algunos poemas largos –y no son pocos– se presentan muy subdivididos, pero esas subdivisiones no admiten ser consideradas como textos aislados. Era una obra casi hecha de *ausencia de obra*, obstinado rigor de escritura cincelada. Los libros de Bunting –desde *Redimiculum Matellarum* a *Briggflatts*– no eran tales, sino entregas brevísimas de lenguaje milimétrico. Por otra parte, en pocos poemas, a excepción de algunas odas, dejaban de aparecer incontables referencias histórico-culturales: la Europa medieval, el mundo árabe, China –un abanico de *transculturación*, como la obra de Pound, su maestro; la de Bunting, en cambio, me parecía más bien un diamante tallado por idiomas y culturas. Y por la música, también como en Pound. En los poemas de Bunting aparecían, directamente nombrados, Monteverdi o Schoenberg, pero también palabras como *Polyhymnia* o versos como:

as thought's intricate polyphonic

para no hablar, por último, de la extraordinaria musicalidad de muchísimas secuencias: el frenesí fonético, la súbita aliteración, el desnudo escanciamiento silábico y, para decirlo con la conocida expresión de Saussure, el *furor del juego fónico*, al que no era ajeno una suerte de geometría ideográfica, verdaderamente musical. La totalidad de los poemas de Bunting reflejaba una arquitectura hecha por la música, como

en el sueño de Coleridge. Su lenguaje, además, se me aparecía como surgido de un profundo romanticismo volcado en una *copa glacial*; un romanticismo en busca de un clasicismo o, en última instancia, un romanticismo *otro*. No pude dejar de recordar el ejemplo de Mallarmé, incluso el de *Un coup de dés*, ese lenguaje de densidad micrológica reflexionando sobre una experiencia oscura y, simultáneamente, sobre sí mismo. Mallarmé lo sugirió en un verso: *calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur*.

Hasta donde sé, la poesía de Bunting ha sido escasamente traducida; las dificultades no son pocas. Su nombre y su obra están en todos los estudios y antologías de poesía inglesa contemporánea, y ha merecido importantes análisis críticos, algunos de ellos recientes. Bunting, alejado voluntariamente de la escena literaria, es una *sombra* insustituible en la poesía inglesa, aunque la brevedad de su obra (en las antípodas de la práctica literaria usual) incluye, como signo moral, una negación y un exilio. La publicación de *Briggflatts*, después de quince años de silencio, sorprendió, en este sentido, en el panorama poético inglés. Esa "autobiografía" musical ha sido considerada por Jacques Darras como la recuperación de "una antigua memoria poética, geológica e histórica", según se nos dice textualmente en el estudio que acompaña a la reciente traducción francesa del poema.³

II. RUTA, TEXTURA

Me propuse traducir uno de los poemas que más retuvieron mi atención en las primeras lecturas, un texto perteneciente al *Primer Libro de Odas* de los *Collected Poems*: "The Orotava Road". Este poema, que sólo llegué a comprender de un modo parcial al principio, me sorprendía en dos sentidos: en cuanto a su geometría, su poderosa *arquitectura*, en cuanto a su escenografía, el Valle de Orotava en la isla de Tenerife. Uno y otro rasgos son como podrá observarse, esenciales en el poema. El resultado de mi primera aproximación al texto no me satisfizo. Más tarde, y con la verdaderamente inestimable colaboración de Carmen Ramos, logré establecer un "borrador" inicial. Del paso de este borrador a la versión que ahora ofrezco intentaré dar cuenta

detallada –una desconstrucción operacional.

1. “The Orotava Road” no es sólo el título enunciativo de una “demarcación” escenográfica sino también una duplicación fonética: the OROTAVA ROAD, intento reconstruir ese juego sustituyendo la palabra *camino* por *ruta*; en “la RUTA de OROTAVA” permanece la información semántica; la palabra *carretera* (la que mejor traduce, quizá, el original) quedaba invalidada en función de su longitud, ya que en el plano fónico hubiera podido responder al juego original: carreTERA-OROTAVA.

2. Varias secuencias del texto original, como, por ejemplo:

*He has no shoes and his hat has a hole in it
Camelmen hight on muzzled mounts
save that on sand their soles squeak slightly.*

repiten aliteradamente un fonema (lo que hace recordar, por un momento, la reflexión de Gerard Manley Hopkins: “El verso es un discurso que repite total o parcialmente la misma figura fónica”), estableciéndose, en el primero de los versos que he citado, una verdadera *suite* paronomástica. Como difícilmente podían esas aliteraciones permanecer en la traducción, acudí a una “ley” sugerida por Haroldo de Campos con la que me identifico plenamente: “Donde un efecto no puede ser exactamente obtenido, le cabe al traductor compensarlo con otro.”⁴ Así, alitero otros tantos “segmentos” de la traducción que en el original no presentaban ese rasgo; he aquí algunos ejemplos de esa compensación:

*(...) derrengadas / arrastran la carreta.
Lecheras, chicas dicharacheras
Traqueteadas / cántaras tintinean.*

3. Idéntica “ley” de compensación fue utilizada, por ejemplo, en la rima interna formada por las palabras *chatter / clatter* de los vv. 32-33, que reproduce en otro lugar de la traducción: *rebosantes / delante* (vv. 3-5).

4. Del procedimiento de “síntesis” significativa que utilizo en otros tantos fragmentos de la traducción del poema doy

ahora dos ejemplos. En el v. 3, *Its ill-rope crates heavy with fruit sway*, la información proporcionada por *heavy* y *fruit* aparece en una figuración sintética: (cajas) *rebosantes*, no sólo en función de un designio de brevedad sino también la densidad o *condensación*.

Parecido procedimiento, aunque esta vez ligado a la masa sintáctica del fragmento, hace que el verso *save that on sand their soles squeak slightly* aparezca en la traducción como *y el murmullo de suelas en la arena ligera*, haciendo aparecer una construcción con sabor de hipálage (*arena ligera*, cuando en realidad *slightly* está originalmente ligado a *soles*) la obviamente más lineal construcción inglesa.

5. El designio de síntesis, sobra acaso decirlo, opera igualmente en función de la obtención de periodos rítmicos. Así, la mayor parte de esos periodos sigue la pauta cuantitativa 5-7-9-11-14 sílabas, ya aisladamente, ya en combinación en una sola línea. Está clara, por lo demás, una suerte de correspondencia entre los colores nombrados en el poema, *blanco-azul-negro* ("terneras blancas", "vara blanca y azul", "seda negra") y la disposición del texto en tres unidades gráficas. Esta constructividad, señalada más arriba como esencial en el poema, está igualmente relacionada con la *triple* aparición ('*Hu! vaca! Hu! vaca!*' – '*Adiós caballero*' – '*Adiós!*'; vv. 11-13 y 42, respectivamente) de expresiones castellanas con una finalidad a medio camino entre el *collage* y la microscopía escenográfica, microscopía a su vez proporcionada por la minuciosa descriptividad de las frecuentes secuencias directamente narrativas del texto que fijan con exactitud un preciso marco óptico-sensorial finalmente cerrado con la 'objetivización' de la presencia del observador indirectamente aludido en el curso del poema.

Texto en ruta, textura: diseño, *en passant*, de la escena; rutilante cortejo en hilera, al sol, en superposición de escena y discurso: reata de versos, líneas ordenadas como la hilera de los camelleros, identificación final de texto y objeto en síntesis poética.

III. TENERIFE: 1935

En una carta reciente, Basil Bunting me explicaba *in extenso* su estancia en Tenerife y otros detalles relativos a su poema. Por su interés con relación a estas notas, y porque iluminan no pocos aspectos de “La ruta de Orotava”, me permito copiar algunos párrafos:

(...) Las islas estaban muy lejanas, la comida no era buena, y la gente tenía sus defectos, pero lo que más recuerdo es la constante belleza de la escena, las anchas vistas sobre el mar, las atractivas muchachas, el gran volcán, nunca fuera de la vista, nunca del todo tranquilo, y la sensación de que allí nunca hubo siglo XVI, de manera que la Europa medieval, quitando casi todo lo demás, aún florecía allí.

(...) Aparte de Santa Cruz y Las Palmas, había pueblos muy pequeños en las Islas Canarias, hace medio siglo, que me hacían ver aquello en lo que el mundo se había convertido, de manera que mi sentimiento de la historia quedó muy enriquecido. Comenzó a ser posible comprender lo que sucedió en el mundo tiempo atrás, aunque tuve que aprender mucho más en Persia, Iraq y Egipto antes de que pudiera imaginar que comprendía la Edad Media. Sin duda todo ha cambiado. Me han dicho que el negocio turístico ha dejado huellas muy prominentes en las islas. El breve poema que usted ha traducido es como una imagen de postal accidentalmente preservada de un tiempo que usted difícilmente puede recordar, aunque su padre y su abuelo, si vivieron también en las islas, podrían encontrar familiar. Me temo que hay muchos extranjeros ahora, profusión de automóviles, feos edificios modernos, y probablemente anchas carreteras reconstruidas. No puse coches en mi poema porque raramente había alguno, ni siquiera una guagua, aunque una pasaba dos veces al día para Santa Cruz, cuando no estaba descompuesta; por esta razón, era muy posible ir desde Orotava a Santa Cruz sin ver ningún vehículo de motor, y yo en cierta ocasión hice otro recorrido, por la isla sin ver siquiera uno hasta llegar a

las cercanías de Santa Cruz. Incluso el correo llegaba entonces a El Médano en camello.

Mi hermosa Juanita, y la Carmencita de la que me reí en otro poema⁵, deben haberse convertido en abuelas hace tiempo. Mis propios hijos, uno de los cuales nació en Santa Cruz, han tenido los suyos. Las flores de mi salvaje, atónito jardín, quizá han sido cuidadas y arregladas. El general Franco no está allí para jugar al ajedrez en el café.

¡Demasiados recuerdos! (...) Su traducción me parece excelente. Usted ha mantenido hasta en lo mínimo el lenguaje simple, y hasta en lo mínimo algunos de los ritmos hacen eco a lo mío muy estrechamente. (...) Aunque me alegra leer a Góngora o la primitiva poesía española, el lenguaje ha cambiado tanto desde entonces que la moderna poesía española a veces me desconcierta. Incluso el decimonónico Pérez Galdós a veces me hace buscar el diccionario y el libro de gramática. (...)

La Laguna, 17 de noviembre de 1979.

¹ Vid. Michael Reck. *Ezra Pound en primer plano*. 1973 (Versión española: Barcelona: Ediciones Picazo, 1976).

² La reciente edición de la Oxford University Press incluye cuatro nuevos poemas.

³ Vid. nota preliminar a "Basil Bunting, *Briggflatts*. Traduit par Jacques Darras", rev *Poésie*, no. 7, París: Librairie Classique Eugène Belin (quatrième trimestre, 1978), p. 4

⁴ Vid. "O texto-Espelho (Poe, engenheiro de avisos)" en *A Operação de Texo*, São Paulo: Perspectiva.

⁵ Bunting hace referencia a un poema de 1965, recogido en los *Collected Poems*, poema que aparece sin título y cuyo verso inicial dice: "All you Spanish ladies / Carmencitas tawny paps."

The Orotava Road

Basil Bunting

Four white heifers with sprawling hooves
trundle the waggon.
Its ill-roped crates heavy with fruit sway.
The chisel point of the goad, blue and white,
glitters ahead,
a flame to follow lance-high in a man's hand
who does not shave. His linen trousers
like him want washing.
You can see his baked skin through his shirt.
He has no shoes and his hat has a hole in it.
'Hu! vaca! Hu! vaca!'
he says staccato without raising his voice;
'Adiós caballero' legato but
in the same tone.
Camelmen high on muzzled mounts
boots rattling against the panels
of an empty
packsaddle do not answer strangers.
Each with his train of seven or eight tied
head to tail they
pass silent but for the heavy bells
and plip of slobber dripping from
muzzle to dust;
save that on sand their soles squeak slightly.
Milkmaids, friendly girls between
fourteen and twenty
or younger, bolt upright on small
trotting donkeys that bray (they arch their
tails a few inches

La ruta de Orotava

Basil Bunting

Traducción: Andrés Sánchez Robayna

Cuatro terneras blancas derrengadas
arrastran la carreta.
Oscilan mal atadas sus cajas rebosantes.
La punta cincelada de la vara, blanca y azul,
centellea delante, alta llama
blandida como lanza en la mano de un hombre
sin afeitar. Su pantalón de hilo
como él necesita un lavado.
Vedle la piel tostada por entre la camisa.
Va sin zapatos, y su sombrero está agujereado.
'Hu! vaca! Hu! vaca!'
dice staccato sin alzar la voz;
'Adiós caballero' legato pero
en idéntico tono.
Camelleros subidos en monturas
con bozal, pican las botas contra los paneles
de una albarda vacía
y no contestan a los forasteros.
Cada uno con su reata de siete u ocho
cabeza a cola atados, cruzan
con el solo sonido de los duros cencerros,
el plip de la saliva que gotea
desde el bozal al polvo
y el murmullo de suelas en la arena ligera.
Lecheras, chicas dicharacheras entre
catorce y veinte años
o más jóvenes, lánzanse altivas en pequeños
asnos que trotan y rebuznan (arqueadas sus colas
unas pulgadas desde la raíz,

from the root, stretch neck and jaw forward
to make the windpipe a trumpet)
chatter. Jolted
cans clatter. The girls' smiles repeat
the black silk curve of the wimple
under the chin.
Their hats are absurd doll's hats
or flat-crowned to take a load.
All have fine eyes.
You can guess their balanced nakedness
under the cotton gown and thin shift.
They sing and laugh.
They say 'Adiós!' shyly but look back
more than once, knowing our thoughts
and sharing our
desires and lack of faith in desire.

alargan cuello y quijada para convertir
sus tráqueas en trompetas),
charlan. Traqueteadas
cántaras tintinean. Las sonrisas
de las chicas repiten la curva del tocado de seda
negra bajo el mentón.
Sus sombreros son absurdos sombreros de muñeca
o de copa aplastada para llevar la carga.
Todas tienen hermosos ojos.
Podéis adivinar bajo el vestido
de algodón y la blusa su desnudez mecida.
Cantan y ríen.
Dicen 'Adiós!' tímidamente pero miran atrás
más de una vez, conociendo nuestros pensamientos
y compartiendo nuestros
deseos y la falta de fe en el deseo.

Oliverio Giro revisitado

¿Cuáles son los tonos que distinguen a la poesía hispanoamericana contemporánea? Creo que son múltiples, diversos, pero sobre todo, muy distintos a los de la poesía española de este siglo. Huidobro, Vallejo, Neruda, –después de Darío– establecieron para siempre la diferencia. Trituraron, deglutieron, levantaron una límpida torre invulnerable. Al lado de ellos, y posteriormente, otros poetas siguieron construyendo un universo verbal independiente.

En la poesía argentina de este siglo, por ejemplo, hay dos nombres que, aunque poco conocidos en el resto de América Latina, comienzan ya a ocupar su lugar: Oliverio Girondo (1891-1967) y Juan L. Ortiz (1896-1978). Cada uno encarna una línea poética diferente, pero los dos elaboraron una sólida obra abierta y localizada. Pienso que sobre ellas es posible desplegar infinitas variaciones.

Los poemas de Oliverio Girondo que elegimos pertenecen a Persuasión de los días (1942) y a En la masmédula (1954). Incluimos igualmente el Manifiesto Martinfierrista, redactado por Oliverio en el año 1924. Tal vez el lector atento pueda vislumbrar en él los gérmenes de una escritura cuya radicalidad extrema se expresó finalmente en En la masmédula. Los poemas de este libro, así como los de Altazor o Trilce, son –o deberían ser– una referencia ineludible para los poetas actuales. Están allí para respaldar todas las búsquedas y todas las rupturas. Tal vez lo que corresponde ahora sea utilizar, con la libertad y la responsabilidad que la poesía supone, lo que hace tiempo fue conquistado.

H.G.

Manifiesto Martinfierrista

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del “honorable público”.

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más “bellos” espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:

“MARTIN FIERRO” siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

“MARTIN FIERRO” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

“MARTIN FIERRO” sabe que “todo es nuevo bajo el sol” si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

“MARTIN FIERRO” se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

“MARTIN FIERRO” ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lección de síntesis en un “marconigrama”, una organización mental en una “rotativa”, sin que esto le impida poseer –como las mejores familias– un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata.

“MARTIN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés.

“MARTIN FIERRO” tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

“MARTIN FIERRO” artista se refriega los ojos a cada instante para arrancar las telarañas que tejen de continuo: el hábito y la costumbre. ¡Entregar a cada nuevo amor una nueva virginidad, y que los excesos de cada día sean distintos a los excesos de ayer y de mañana! ¡Esta es para él la verdadera santidad del creador!... ¡Hay pocos santos!

“MARTIN FIERRO” crítico sabe que una locomotora no es comparable a una manzana y el hecho de que todo el mundo compare una locomotora a una manzana y algunos opten por la locomotora, otros por la manzana, rectifica para él, la sospecha de que hay muchos más negros de lo que se cree. Negro el que exclama ¡colosal! y cree haberlo dicho todo. Negro el que necesita encandilarse con lo coruscante y no está satisfecho si no lo encandila lo coruscante. Negro el que tiene las manos achatadas como platillos de balanza y lo sopesa todo y todo lo juzga por el peso. ¡Hay tantos negros!...

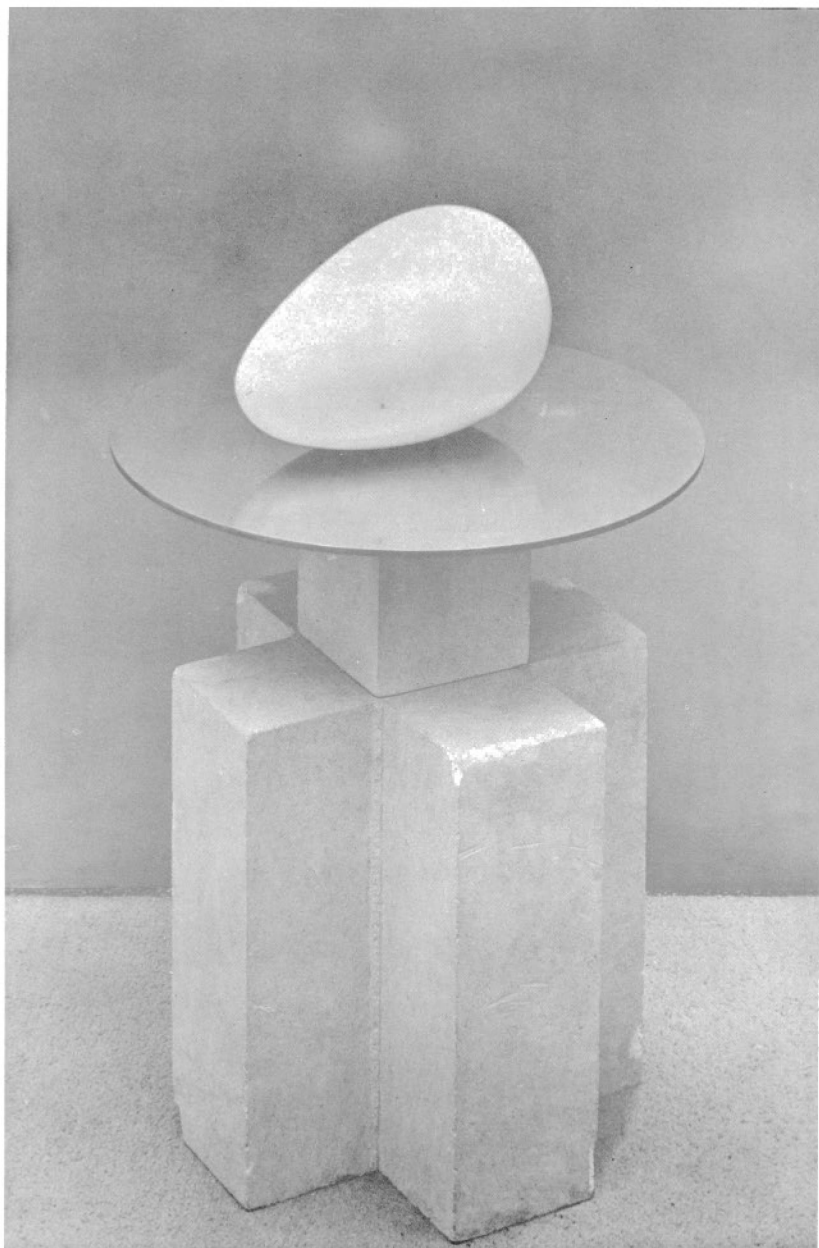
“MARTIN FIERRO” sólo aprecia a los negros y a los blancos que son realmente negros o blancos y no pretenden en lo más mínimo cambiar de color.

¿Simpatiza Ud. con “MARTIN FIERRO”?

¡Colabore Ud. en “MARTIN FIERRO”!

¡Suscríbase Ud. a “MARTIN FIERRO”!

Martín Fierro, Año I, núm. 4. Buenos Aires, mayo 15 de 1924



El comienzo del mundo (1920)

Debajo de la almohada
una mano,
mi mano,
que se agranda,
se agranda
inexorablemente,
para emerger,
de pronto,
en la más alta noche,
abandonar la cama,
traspasar las paredes,
mezclarse con las sombras,
distenderse en las calles
y recubrir los techos de las casas sonámbulas.

A través de mis párpados
yo contemplo sus dedos,
apacibles,
tranquilos,
de ciclópeas falanges;
los millares de ríos
zigzagueantes,
resecos,
que recorren la palma desierta de esa mano,
desmesurada,
enorme,
adherida al insomnio,
a mi brazo,
a mi cuerpo

diminuto,
perdido
en medio de las sábanas;
sin explicarme cómo esa mano
es mi mano,
ni saber por qué causa se empeña en disminuirme.

¡Azotadme!

Aquí estoy,
¡Azotadme!
Merezco que me azoten.

No lamí la rompiente,
la sombra de las vacas,
las espinas,
la lluvia;
con fervor,
durante años;
descalzo,
estremecido,
absorto,
iluminado.

No me postré ante el barro,
ante el misterio intacto
del polen,
de la calma,
del gusano,
del pasto;
por timidez,
por miedo,
por pudor,
por cansancio.

No adoré los pesebres,
las ventanas heridas,
los ojos de los burros,

los manzanos,
el alba;
sin restricción,
de hinojos,
entregado,
desnudo,
con los poros erectos,
con los brazos al viento,
delirante,
sombrío;
en comunión de espanto,
de humildad,
de ignorancia,
como hubiera deseado...

¡como hubiera deseado!

Dietética

Hay que ingerir distancia,
lanudos nubarrones,
secas parvas de siesta,
arena sin historia,
llanura,
vizcacheras,
caminos con tropillas,
de nubes,
de ladridos,
de briosa polvareda.

Hay que rumiar la yerba
que sazonan las vacas
con su orín,
y sus colas;
la tierra que se escapa
bajo los alambrados,
con su olor a chinita,
a zorrino,
a fogata,
con sus huesos de fósil,
de potro,
de tapera,
y sus largos mugidos
y sus guampas, al aire,
de molino,
de toro...

Hay que agarrar la tierra,
calentita o helada,
y comerla
¡comerla!

Gratitud

Gracias aroma
azul,
fogata
encelo.

Gracias pelo
caballo
mandarino.

Gracias pudor
turquesa
embujo
vela,
llamarada
quietud
azar
delirio.

Gracias a los racimos
a la tarde,
a la sed
al fervor
a las arrugas,
al silencio
a los senos
a la noche,
a la danza
a la lumbre
a la espesura.

Muchas gracias al humo
a los microbios,
al despertar
al cuerno
a la belleza,
a la esponja
a la duda
a la semilla,
a la sangre
a los toros
a la siesta.

Gracias por la ebriedad,
por la vagancia,
por el aire
la piel
las alamedas,
por el absurdo de hoy
y de mañana,
desazón
avidez
calma
alegría,
nostalgia
desamor
ceniza
llanto.

Gracias a lo que nace,
a lo que muere,
a las uñas
las alas
las hormigas,
los reflejos
el viento
la rompiente,

el olvido
los granos
la locura.

Muchas gracias gusano.
Gracias huevo.
Gracias fango,
sonido.
Gracias piedra.
Muchas gracias por todo.
Muchas gracias.

Oliverio Gironde,
agradecido.

De Persuación de los días

El puro no

El no
el no inóvulo
el no nonato
el noo
el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan
y nooan
y plurimono noan al morbo amorfo noo
no démono
no deo
sin son sin sexo ni órbita
el yerto inóseo noo en unisolo amódulo
sin poros ya sin nódulo
ni yo ni fosa ni hoyo
el macro no ni polvo
el no más nada todo
el puro no
sin no

Topatumba

Ay mi más mimo mío
mi bisvidita te ando
sí toda
así
te tato y topo tumbo y te arpo
y libo y libo tu halo
ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabisma
mi tan todita lumbre
cátame tu evapulpo
sé sed sé sed
sé liana
anuda más
más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden
tu muy corola mía
oh su rocío
qué limbo
ízala tú mi tumba
así
ya en ti mi tea
toda mi llama tuya
destiérrame
aletea
lava ya emana el alma
te hisopo
toda mía
ay
entremuero
vida
me cremas
te edenizo

Hay que buscarlo

En la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de
espera ausencia
enlunados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebre de noche que burmua
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pezlampo inmerso en la nuca del sueño hay que
buscarlo

al poema

Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio
desnudo
desquejido
sin raíces de amnesia
en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de
medusas de arena de los senos o tal vez en andenes con
aliento a zorrino
y a rumiante distancia de santas madres vacas
hincadas
sin aureola
ante charcos de lágrimas que cantan
con un pezvelo en trance debajo de la lengua hay que buscarlo
al poema

Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso
lúcido beodo
inobvio
entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en creciente

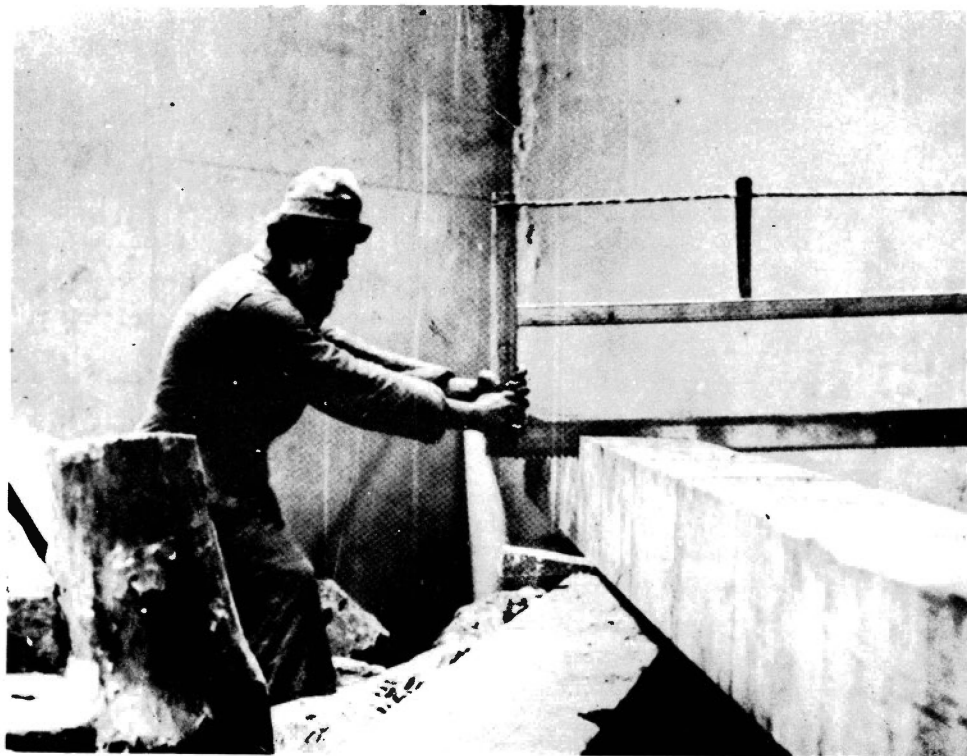
antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces que
brotan del intrafondo eufónico
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente
hay que buscarlo

al poema

Yolleo

Eh vos
tatacombo
soy yo
di
no me oyes
tataconco
soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla
entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos
lo sé
lo sé y tanto
desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo
junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre
yollando y yoyollando siempre
por qué
si sos
por qué di
eh vos
no me oyes
tatatodo
por qué tanto yollar
responde
y hasta cuándo

De En la mas médula



Constantin Brancusi

Brancusi, escultor

“El gallo canta ki-ki-ri-ki y cada sonido produce un zig zag en el cuello.

El gallo de Brancusi es una sierra de alegría.

Ese gallo serrucha el día del árbol de la luz...”

Jean Arp



Cuando hablé de sus tortugas, Brancusi me explicó que deseaba mostrar que lo más bajo y lo más modesto podían también hacer el viaje hacia Dios.

Después de una breve pausa y con brillo en los ojos dijo: “La tortuga tiene una posición difícil. Cuando se aferra a la tierra está próxima al mal, sin embargo cuando saca la cabeza de su caparazón corre el riesgo de que la aplaste Dios.”

Más tarde nos sentamos uno al lado del otro, Brancusi, mi esposa y yo. En una hoja de papel Brancusi dibujó una espiral semejante a la piel de una víbora. Luego dijo: “La vida es como una espiral. No sabemos en qué dirección se encuentra el blanco. Debemos por lo tanto viajar en la dirección que nos parezca acertada”. Dibujó después una línea recta desde el centro de la espiral hasta más allá de su contorno. “Nunca alcanzamos a Dios, pero tener coraje para emprender el viaje es importante”.

De la conversación con un amigo



Experimenté con mucha fuerza el poder de la personalidad unitaria de Brancusi y el claro acercamiento a sus materiales. Todo lo que vi en el estudio, que era al mismo tiempo un lugar de exposición y de venta, demostraba ese equilibrio entre las obras en proceso y las esculturas terminadas, así como también el humanismo que parece intrínseco a todas sus formas. Las conformaciones apacibles, terrenales, de las cabezas humanas o de un pez elíptico, el trazo de esos pájaros en ascenso o la gran columna eterna de madera, enfatizaban esa unidad total de forma y materia...

Pienso que Brancusi tiene de estos elementos intemporales de la escultura una comprensión muy semejante de la que tiene Stravinsky del ritmo: estos elementos pertenecen a las fuerzas primitivas de la sensibilidad humana, pero son, al mismo tiempo, sofisticados, en el sentido que aprehenden las necesidades y las pasiones contemporáneas reafirmando la continuidad de la vida.

Bárbara Hepworth, describiendo una visita que hizo a Brancusi en 1932.



Este hombre de más de 70 años, que vive solo, como vivió siempre, en su estudio, se ha hecho famoso por sus carnes a la parrilla, hechas en su propio fuego y servidas por él mismo, como un pastor en la noche, bajo las estrellas, en su colina natal. Lo acompaña un perro ovejero blanco, reforzando así la impresión que solía dar a sus amigos, con sus anchos hombros, su pelo enmarañado y su reserva habitual.

William Carlos Williams, Brancusi



Pensamientos de Brancusi

- Lo que les doy es alegría pura.
- No es difícil hacer cosas, lo difícil es alcanzar el estado que permite hacerlas.
- Cuando dejamos de ser niños ya estamos muertos.
- La talla directa es el verdadero camino hacia la escultura, pero es, al mismo tiempo, el peor para quienes no saben andar. En definitiva, talla directa o indirecta no quiere decir nada, lo que cuenta es la cosa hecha.
- El pulido es una exigencia que reclaman las formas relativamente absolutas de algunos materiales. No hay obligación de utilizarlo, más aún, llega a ser muy nocivo para quienes hacer un bistec.
- La simplicidad no es un fin en arte pero se llega a ella, sin proponérselo, cuando uno se aproxima al sentido real de las cosas.
- Hay un fin en todas las cosas. Para alcanzarlo hay que liberarse de sí mismo.
- Lo bello es la equidad absoluta.
- Míralos hasta que puedas verlos. Los más cercanos a Dios los han visto.
- No busquen allí fórmulas oscuras o misteriosas.
- Las teorías son referencias sin valor. La acción es lo que cuenta.
- Una cosa es ver lejos pero otra es ir lejos.

Seis nuevos poetas brasileños

Eduardo Milán

El rigor crítico ha sido una característica de la poesía brasileña del siglo. Basta pensar en tres nombres clave antes de 1950: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto y Murilo Mendes. Pero el rigor crítico, característica de una conciencia aguda frente al lenguaje y sus referentes mundanos, adquiere una sobredimensión a partir de fines de la década de los cincuenta con la fundación, por parte de Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, del movimiento de la poesía concreta. No voy a detenerme una vez más en la explicación de un acontecimiento tan determinante –no sólo para Brasil–, tan polémico y por ello mismo tan conocido. Sólo quiero resaltar que el movimiento concreto funcionó como un dique de contención del poema neorromántico y neoclásico, con las consecuentes secuelas de sentimentalismo, para el primero, y de ornamentación formal para el segundo. Frente al desborde, la condensación; frente a la dispersión, la ascesis. Treinta años más tarde de la aparición del concretismo en las letras brasileñas se pueden medir algunas de las implicaciones que ese verdadero corte cultural ha tenido para los nuevos poetas: 1) el ejercicio de la experimentación formal hasta las últimas consecuencias; 2) el mayor dominio posible del lenguaje, tanto en un nivel semántico como en un nivel signifiante; 3) la búsqueda permanente de nuevos medios expresivos, llevando la aventura más allá, incluso, de lo meramente verbal; 4) la reinterpretación o re-inención de la tradición poética desde un presente funcional, eco vigente del *make it new* propuesto por Ezra Pound. Al margen de las experiencias escolares de los poetas aquí incluidos en relación a la matriz concreta (un ejercicio que los abarca a casi todos) o a la inclusión temprana de alguno de ellos en las filas del concretismo, como es el caso de Paulo Leminski, lo cierto es que estos poetas reciben de la maestría concreta una tradición, la

así llamada “tradición del rigor”. Si se toma en cuenta que la cultura brasileña, por más importante que sea, es *una* de las culturas que integran el complejo espectro cultural de América Latina, se entiende por qué el seguimiento de esa tradición del rigor (que es también un rigor frente a la tradición) por parte de estos poetas los ha hecho correr con ventaja respecto de sus compañeros de oficio latinoamericanos. Actualmente, en la zona latinoamericana no brasileña existe un movimiento sordo, de recaída acrítica en modelos poéticos del pasado principalmente español que se hace eco de la rectoría de mirada a la tradición que patentó la llamada generación del 27, la cual, como es sabido, se jugó siempre por una dialéctica pendular entre tradición y vanguardia. El hecho no estaría nada mal si fuéramos huérfanos completos de pasado. Pero, aunque breve, la poesía latinoamericana encuentra también su propia “tradición de rigor” en sus herederos de la vanguardia de principios de siglo (Huidobro, Vallejo, Neruda, Girondo, etc.), cuerpo de poetas que no van a la zaga de los ya mencionados españoles en cuanto a rigor performativo, aunque sean menos dialécticos respecto al canon establecido por la literatura del pasado. Menos diálecticos: menos complacientes, más transgresores; francotiradores, pero siempre francos respecto de su diferencia.

Los seis poetas aquí presentados no responden a ninguna escuela o movimiento. Encuentran homogeneidad en la búsqueda; se separan en la incorporación a la conciencia reflexiva sobre el poema de grados distintos de subjetivización del material lingüístico.

NOTA:

Nelson Ascher nació en 1959. Sus poemas son del libro *Ponta da língua* (1983). Régis Bonvicino nació en 1955. Sus textos pertenecen al libro *33 poemas* (1990). Frederico Barbosa nació en 1961. Su único libro, *Rarefato*, es de 1990. De ahí fueron tomados sus poemas. Age de Carvalho nace en 1958. De *Ror* (1990) fueron elegidos sus poemas. Duda Machado nació en 1944. Su libro *Crescente* (1990), de donde fueron tomados sus textos, reúne su obra completa hasta la fecha. Paulo Leminski (1944-1989) es uno de los más importantes poetas de la nueva poesía brasileña. Los textos traducidos aquí fueron tomados de *Letras*, suplemento literario de “Folha de Sao Paulo”, del 2 de marzo de 1991. Integran el libro póstumo *La vie en close*, aún no editado.

• FREDERICO BARBOSA

Como quem lê

Virar a chave,
como quem lê uma página:
abrir por dentro,
libertar-se sendo.
Como quem se envolve na personagem,
lento.

Descobrir o além do sonho,
o impensado, o certo,
o mais que imaginado.
O que os olhos buscam cobrir
no sono.

Ver em você, minha cara,
minha cara interpretada:
metade minha, metade clara.

Como quien lee

Dar vuelta la llave
como quien lee una página:
abrir por dentro,
liberarse siendo.
Como quien se confunde con el personaje,
lento.

Descubrir el más allá del sueño,
lo impensado, lo cierto,
lo más que imaginado.
Lo que los ojos buscan cubrir
en el sueño.

Ver en ti, mi cara,
la cara mía interpretada:
mitad mía, mitad clara.

Ao leitor
aquele de Baudelaire

seus olhos buscando
brincando no meu poema

nu
poema

meu dia buscando
(no ar)
sua leitura minha
do seu meu poema

meus olhos buscando
nos seus

um outro poema.

Para aquel lector de Baudelaire

sus ojos buscando
jugando en mi poema

desnudo
poema

mi día buscando
(en el aire)
su lectura mía
de su mi poema

mis ojos buscando
en los suyos

otro poema.

• NELSON ASCHER

Tropical

A musa teima
nas entrelinhas
deste poema
como, na minha

cabeça, um símio
banal se abana,
inverossímil,
entre bananas.

Tropical

La musa insiste
en las entrelíneas
de este poema
como, en la mía

cabeza, un simio
banal se abanica
inverosímil
entre bananas.

Definição de poesia

Poesia, ponte em cima
de abismos não abertos
ainda ou flor que anima
a pedra, no deserto,

e a deixa, logo, preinha,
é régua que calcula a
linguagem e lhe engenha
modelos de medula.

Definición de poesía

Poesía, puente encima
de abismos no abiertos
aún o flor que anima
la piedra, en el desierto

y la abandona, encinta,
es regla que calcula
el lenguaje y le ingenia
modelos de médula.

• AGE DE CARVALHO

Recado para o Natal dado em agosto

Uma voz não se porta
como se carrega uma alegria
ou um filho no ventre
(apesar de todos virem em abril
e do interior do corpo).

Não se traz a voz
senão pelo outro homem
que fala de dentro de nós
(não como um filho ou uma alegria),
posto que dele partimos para a humanidade,
pois o mar não é tanto
nem a terra pouca.

Recado para Navidad dado en agosto

Una voz no se lleva
como se carga una alegría
o un hijo en el vientre
(a pesar que todos vienen en abril
y del interior del cuerpo).

No se trae la voz
sino por el otro hombre
que nos habla dentro
(no como un hijo o una alegría),
puesto que por él partimos a la Humanidad
pues el mar no es demasiado
ni la tierra poca.

Discurso

Há palavras que a boca não fala
e lutas que o homem desconhece.

Uso da palavra (falha, palha)
como vivo delas: sem mecanismos
– e intensamente.

Das lutas, conheço algumas,
e me desfaço de toda armadura
à dura carícia de suas feras.

Mas,
há palavras que a boca não fala
e lutas que o homem desconhece.

Por isso luto: falo.
E enquanto falo a vida é apenas seu turvo incêndio.

Discurso

Hay palabras que la boca no habla
y luchas que el hombre desconoce.

Uso la palabra (falla, paja)
como de ella vivo: sin mecanismos
– intensamente.

De las luchas conozco algunas,
y me desprendo de toda armadura
a la dura caricia de sus fieras.

Pero,
 hay palabras que la boca no habla
 y luchas que el hombre desconoce.

 Por eso lucho: hablo.
Y mientras hablo la vida es su sólo y turbio incendio.

• RÉGIS BONVICINO

Sobre um trabalho de Jac Leirner

a sombra de um corpo
não é o corpo

a sombra da finlandesa
marjo makainen
jogada no chão
após a vitória
na prova dos cinco quilômetros
não é seu corpo

a sombra do corpo
do suíço
pirmim zurbriggen
após a vitória
na prova de descida da montanha
na última terça-feira
não é também seu corpo

uma sombra
não é um corpo

a sombra do patinador
dan jansen
após uma queda
não é seu corpo

sombra
não é corpo

Sobre un trabajo de Jac Leirner

la sombra de un cuerpo
no es el cuerpo

la sombra de la finlandesa
marjo makainen
tirada en el suelo
después de la victoria
en la prueba de los cinco kilómetros
no es su cuerpo

la sombra del cuerpo
del suizo
pirmim zurbriggen
después de la victoria
en la prueba de descenso de la montaña
el último martes
tampoco es su cuerpo

una sombra
no es un cuerpo

la sombra del patinador
dan jansen
después de una caída
no es su cuerpo

sombra
no es cuerpo

a sombra do patinador
dan jansen
um pouco antes da queda
não é também seu corpo

a sombra de um corpo
não é o corpo

la sombra del patinador
dan jansen
poco antes de la caída
tampoco es su cuerpo

la sombra de un cuerpo
no es el cuerpo

• DUDA MACHADO

o que soa mais alto
o vôo ou o canto
do pássaro?

¿Qué suena más alto
el vuelo del pájaro
o el canto?

Pássaros

em bando

expandem

um enorme

grande

grande V.

Vai!

(ele se exclama)

No ar

tudo que há

é o Vão.

Pájaros

en bandadas

expanden

una enorme

grande

grande V.

¡Ve!

(él exclama)

En el aire

todo lo que hay

es el Vuelo.

• PAULO LEMINSKI

om/zaum/p/roman óssipovitch/jakobson

EU

O mundo desabava em tua volta,
e tu buscavas a alma que se esconde
no coração da sílaba SIM.
Consoante? Vogal? Um trem para Oslo.
Pares, contrastes, Moscous, línguas transmentais.
Na noite nórdica, um rabino, viking,
sonha um céu de oclusivas e bilabiaais.

RO

Um mundo, o velho mundo, árvore no outono,
Hitler entra em Praga, Rússia, revolútzia,
até nunca mais!
só vai até os montes Urais.

PA

Roma, Rôman, romântico româ,
Jak, Jakob, Jakobson, filho de Jacó,
preservar as palavras dos homens.
Enquanto houver um fonema,
eu nunca vou estar só.

EU

El mundo reventaba a tu alrededor,
y tú buscabas el alma que se esconde
en el corazón de la sílaba SI.
¿Consonante? ¿Vocal? Un tren hacia Oslo.
Pares, contrastes, Moscús, lenguas transmentales.
En la noche nórdica, un rabino, viking,
sueña un sueño de oclusivas y bilabiales.

RO

Un mundo, el viejo mundo, árbol en otoño,
Hitler entra en Praga, Rusia, revolútzia,
¡hasta nunca más!
Sólo llega a los montes Urales.

PA

Roma, Roman, romántico romano,
Jak, Jakob, Jakobson, hijo de Jacob,
preservar las palabras de los hombres.
Mientras exista un fonema
nunca voy a estar solo.

Sigilo de fonte

Quem há de dizer das linhas
que as ondas armem o não armem?
Quem há de dizer das flâmulas,
lágrimas acesas, tantas lâmpadas,
milagres, passando rápidas?
Diga você, já que se sabe
que nem tudo na água é margem,
nem tudo é motivo de escândalo,
nem tudo me diz eu te amo,
nem tudo na terra é miragem.

Signos, sonhos, sombras, imagens,
ninguém vai nunca saber
quantas mensagens nos trazem.

Sigilo de fuente

¿Quién habrá de decir de las líneas
que las olas armen y no armen?
¿Quién habrá de decir de las llamas,
lágrimas encendidas, tantas lámparas,
milagros, pasando rápidas?
Dilo tú, ya que se sabe
que no todo en el agua es margen,
no todo es motivo de escándalo,
no todo me dice te amo,
no todo en la tierra es miraje.

Signos, sueños, sombras, imágenes,
nadie nunca sabrá
cuántos mensajes nos traen.

Referencias

- Constantin Brancusi (1876–1957). Escultor nacido en Rumania. Desde 1904 se estableció en París.
- Basil Bunting (1900–1985). Poeta inglés. Fue soldado, viajero, diplomático, crítico musical y periodista. Durante 1924 y 25 vivió en Rapallo con Ezra Pound. Después de la segunda guerra mundial permaneció diez años en Persia. Sus *Collected Poems* aparecieron en 1968.
- Oliverio Girondo fue poeta, pintor y dramaturgo. Nació en Buenos Aires en 1891. Sus *Obras* se publicaron en 1968, un año después de su muerte.
- Andrés Sánchez Robayna, nacido en Canarias en 1952, es poeta y ensayista. Ha publicado *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984). Es director de la revista de arte y literatura *Syntaxis*.