

POESIA Y POETICA

1

Tres ensayos sobre Dante: **Ossip Mandelstam** - Notas sobre poesía: **Edgar Bayley** - Cuatro poetas argentinos: **Bernardo Uchitel, Hugo Padeletti, Aldo Oliva, Francisco Madariaga** - Pound en Londres. Canto LI: **Ezra Pound** - Tres experiencias de vacío: **Javier Sologuren**.



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

Poesía y Poética

Nº 1, Año 1, Marzo 1988

SUMARIO

Intenciones		1
Tres ensayos sobre Dante	Ossip Mandelstam	3
Notas sobre poesía	Edgar Bayley	14
Cuatro poetas argentinos	B. Uchitel, H. Padeletti, A. Oliva y F. Madariaga	21
Pound en Londres		47
Canto LI	Ezra Pound	53
Tres experiencias de vacío	Javier Sologuren	61
Dirección	Hugo Gola	
Consejo de Redacción	Marilyn Contardi Juan Manuel Inchauspe	
Dibujos	Federico Aymá	
Diagramación	Claudia Gola	

Poesía y Poética, revista trimestral de poesía y teoría poética editada por la Secretaría de Asuntos Culturales de la U. N. L. Bvd. Pellegrini 2750, Santa Fe 3000, Rep. Argentina.

Intenciones

Con frecuencia muchos lectores consideran al espacio de la poesía como un coto cerrado de difícil acceso. Otros optan por devaluarla, alojándola en el depósito de los trastos inútiles, porque se desentiende, dicen, de los arduos problemas del hombre contemporáneo. Nos proponemos en esta publicación —entre sus objetivos— desbaratar ambos prejuicios. El primero —el de la dificultad— no es sino la consecuencia de la sistemática formación prosaica, en todos los sentidos del término, que se imparte desde los diversos canales de la sociedad. La resistencia generalizada deriva, entonces, de la marginalidad que se impone a lo poético. El otro —el de su naturaleza banal— quizás provenga de aceptar pasivamente lo que los medios propalan como genuino.

Aunque muchas culturas del pasado, y del pasado americano también, ubicaron a la poesía en la cima de sus valores; la nuestra persiste en orillarla, aunque sin asumir de frente esta vergüenza. Peor aún, la industria cultural suele difundir productos espúreos de índole patriótica, sentimental o celebratoria, como si se tratara de verdadera poesía. La indiferencia social resulta, hasta cierto punto, justificada. Si la poesía es ese residuo bastardo mejor será ignorarla.

Nosotros pensamos de otro modo. No decimos que se entra a la poesía sin dedicación y trabajo, pero afirmamos que ella merece ese esfuerzo.

Un poema es siempre un objeto de cuidada elaboración y una renovada fuente de placer. Cumple igualmente con la tarea de revitalizar el lenguaje, otorgándole energía y precisión

a la lengua de todos. Pero además, un poema es, sobre todo, una prueba de la libertad esencial del hombre y formula, tácitamente, una propuesta de plenitud.

Poesía y poética es una publicación de la Secretaría de Asuntos Culturales de la Universidad Nacional del Litoral. Aparecerá trimestralmente y se incluirán en ella poemas de

poetas argentinos y extranjeros y ensayos o notas sobre poesía. Nada de significación quedará excluido. Elegiremos textos que según nuestro juicio —falible por supuesto— den cuenta del vasto universo de la poesía de nuestro tiempo. Plural y rigurosa, deseamos que sea, para que el servicio que preste pueda ser compartido.

H. G.

Tres ensayos sobre Dante

Ossip Mandelstam

1

Dante está lleno de una indecible gratitud hacia toda la riqueza que se derrama sobre él en oleadas. No se queda sin trabajar: debe ordenar un espacio abierto al flujo, quitar la catarata de una visión endurecida, cuidar que la abundancia de la materia poética que se expande no se le deslice entre los dedos, no se escurra por un cedazo.

Tutti dicean: "Benedictus qui venis!"
e fior gittando di sopra e d'inverno:
"Manibus o date lilia plenis"

Purgatorio, XXX, 19-21

Si encierra tantas cosas es que tiene un secreto: no pone una sola palabra de su cosecha. Está llevado por todo lo que uno quiera, menos por la imaginación, por el espíritu de invención. ¿Dante y la invención? ¡Pero si es incompatible! ¡Deberían tener

vergüenza ustedes románticos franceses, desdichados increíbles de chalecos rojos, que habéis desfigurado a Alighieri! ¡Cómo podría tener imaginación! Escribe al dictado, es un copista, es un traductor, Acurrucado en su pose de escriba relojea temblando el ejemplar iluminado que tomó prestado en la biblioteca del prior.

Creo haber olvidado decir que la Comedia suponía, como preámbulo una sesión de hipnotismo. Es exacto, pero quizás sea un poco grueso. Si consideramos esta obra sorprendente desde la perspectiva de la escritura, de este arte autónomo que hacia 1300 tenía la misma dignidad que la pintura y la música y proporcionaba uno de los oficios más estimados, tendríamos que agregar a todas las analogías que hemos

propuesto la de un dictado,
de una copia.

A veces, raramente, nos deja
ver su escritorio. La pluma se
llama penna, toma parte en el
vuelo del pájaro, la tinta se
denomina inchiostro y pertenece
a la vida monacal; los versos se
llaman inchiostri también, a
menos que sean designados por
el latín escolar versi, o más
modestamente por carte,
sorprendente sustitución de los
versos por la página.

Cuando todo ha sido escrito,
terminado, no se le pone aún el
punto final, hay que llevar lo
escrito a algún lado, mostrarlo
para que lo vean y hacerse
cumplimentar.

Hablar de copia es poco decir.
Se trata más bien de una
caligrafía bajo el dictado de los
maestros más temibles y más
impacientes. Y este mentor que
dicta es mucho más importante
que aquél que convinimos en
llamar poeta.

... Voy a trabajar todavía un
poco y luego habrá que mostrar
el cuaderno, inundado por las
lágrimas de un escolar barbudo,
a la muy severa Beatriz, tan
sabia como gloriosa.

Mucho antes que el alfabeto
coloreado de Arthur Rimbaud,

Dante había conjugado el color
con la amplitud de las vocales
articuladas. Pero sigue siendo
tintorero, tejedor. Su abecedario
es el alfabeto de las telas que
se despliegan mojadas en los
colores vegetales reducidos a
polvo:

Sopra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva

Purgatorio XXX, 31-32

Sus súbitas tentaciones
coloristas tienen que ver más
con las telas que con el
abecedario. En Dante, lo textil
representa el nivel más alto de
intensidad de una materia
definible por su coloración. El
arte del tejedor está a punto
de alcanzar la noción de calidad.

Tratemos de evocar ahora uno
de los innumerables raptos de
su batuta de director de
orquesta. Aprehenderemos este
rpto, pero insertado, montado,
en la realidad de un trabajo
precioso y fugitivo.

Empecemos por la escritura.
La pluma caligrafía sus letras,
traza nombres propios y
nombres comunes. La pluma es
también un poco, la carne del
pájaro. El lo recuerda por
supuesto, él, que no olvida

nunca el origen de las cosas.
La técnica de la escritura, con
sus trazos gruesos y sus perfiles
se amplifica en figuras
acrobáticas de pájaros en vuelo:

E come augelli surti de rivera
quasi congratulando a lor pasture,
fanno di se or tonda or altra schiera
si dentro a lumi sante creature
volitando cantavano e facienti
or D, or I, or L in sue figure

Paradiso, XVII, 73-78

El copista, dócil al dictado y
situado fuera de la literatura en
tanto que producto acabado, tra-
za a mano letras que van a
morder el cebo del sentido,
alimento deleitable, y es así
también como los pájaros
dispersos o reunidos se van a

picotear cualquier cosa,
desplegando sus curvas o
estirando sus líneas...

Escritura y discurso son
inconmensurables. Las letras
corresponden a intervalos. La
gramática del viejo italiano,
como la nuestra, la del ruso, es
todavía ese vuelo cambiante de
pájaros, esta schiera florentina
abigarrada, esta multitud de
Florencia que cambia de leyes
como de camisa y que olvida a
la noche los decretos
promulgados a la mañana para
el bien público.

Nada de sintaxis, sino un vuelo
imantado, una nostalgia de las
popas de las naves, de las
lombrices para comer; nostalgia
de una ley no escrita, nostalgia
de Florencia.

2

Escapándose Dante cada vez
más del alcance de las
generaciones siguientes, ya se
tratase de simples lectores o
de artistas, se lo envolvió en un
misterio cada vez más espeso.
El, que tendía al conocimiento
claro y neto. Para la gente de
su tiempo era difícil, fatigante,

pero en recompensa, entregaba
un saber. Las cosas se
estropearon después. Se vio
expandirse el culto lujuriente
y bárbaro de un misticismo
dantesco, culto tan vacío de
contenido concreto como el
concepto de misticismo. Es
entonces cuando nace el Dante

“misterioso” de las aguafuertes francesas, reducido a su capuchón, a su nariz aquilina, y que tramaba no se sabe bien qué sobre las rocas. Entre nosotros, en Rusia, Blok fue la gran víctima de la incompetencia desvergonzada de la que hacían gala, sin haberlo leído, los entusiastas de Dante:

*L'ombre de Dante au profil aquilin
me célèbre sa Vie Nouvelle...*

*La sombra de Dante de perfil aquilino/
me celebra su Vida Nueva...*

Nadie, en rigor, se preocupaba de la claridad interior que, en Dante, no puede ser deducida sino de los elementos estructurales.

Demostraré que los lectores cercanos a Dante, no hacían caso de su pretendido misterio. Tengo delante de mí la reproducción de una miniatura de uno de sus primeros manuscritos: data de mediados del siglo XIV y pertenece a la Biblioteca de Perusa. Beatriz muestra la Trinidad a Dante. El fondo es resplandeciente, ocelado como la cola del pavo real, y hace pensar en una liviana tela de algodón estampado. Dante es un

joven gallardo, Beatriz tiene un rostro pleno y avisado.

Dos pequeñas siluetas tomadas en vivo: un bachiller de una salud avasalladora que corteja a una joven burguesa no menos vivaz.

Spengler ha consagrado a Dante páginas magníficas pero, a pesar de todo, lo ha visto desde el fondo de un paíco, en un Burgoper de Alemania, y cuando dice “Dante” hay que sobreentender Wagner, puesto en escena en Munich.

En relación a Dante, el método histórico es tan poco satisfactorio como las tomas de posición políticas o teológicas. El comentario del futuro pertenecerá a las ciencias naturales cuando ellas hayan adquirido la sutilidad necesaria y desarrollado la facultad de pensar en imágenes.

Quiero refutar la abominable leyenda de una coloración deslucida con dominante parduzca, a la Spengler. Para comenzar reproduciré el testimonio de un contemporáneo: el iluminador. Otra miniatura más, proveniente del mismo Museo de Perusa. Ilustra el Canto I: “Vi una bestia y me di vuelta”.

He aquí como son designados los colores de esta miniatura notable de estilo superior a la precedente y perfectamente adaptada al texto: “La vestimenta de Dante es de un azul luminoso (azzurra chiara). Virgilio tiene una larga barba y sus cabellos son grises. Su toga es igualmente gris y su mantelete, rosa. Las montañas, desnudas, son grises”.

Nuestros ojos perciben inclusiones azules y rosas en un mineral gris ahumado.

En el Canto XVII del Infierno descubrimos un medio de locomoción asombroso, lleva el nombre de Gerión y es una especie de super tanque que, para colmo, tiene alas. Propone sus servicios a Dante y Virgilio porque ha recibido debidamente de las instancias soberanas la misión de encaminar a los dos viajeros hasta el octavo círculo, hacia abajo.

due branche avea pilose infin l'ascelle:
lo dosso e il petto e ambedue le coste
dipinte avea di nodi e di rotelle

con più color, sommesse e sopraposte
non fer mai drappo Tartari nè Turchi
nè fur tai tele per Aragne imposte.

Se trata de la pigmentación de Gerión. Su espalda, su pecho y sus costados están abigarrados de ornamentos: moños y redondeles. Los tejedores turcos o tártaros, precisa Dante, no emplean para sus tapices colores más vivos. . .

Uno se siente deslumbrado por esta rutilante imagen textil y sorprendido por las perspectivas comerciales y manufactureras que se despliegan allí.

El tema del Canto XVII consagrado a la usura, toca de muy cerca la combinación de mercaderías y banca. La usura paliaba la ausencia de un sistema bancario cuya necesidad se hacía urgente, era la plaga del siglo pero respondía a una necesidad y facilitaba los intercambios en el Mediterráneo. La iglesia como la literatura apostrofaban a los usureros pero, a pesar de todo, se recurría a ellos. La usura era aún practicada por ciertas familias nobles —se trataba de banqueros con fundamentos territoriales, rurales, lo que irritaba por sobre todo a Dante.

El paisaje del Canto XVII es un ergio de arenas

incandescentes, se asocia en consecuencia a las rutas de las caravanas en Arabia. Sobre la arena están sentados los usureros más encopetados: Gianfigliacci y Ubbriachi de Florencia, Scrovegni de Padua. Cada uno lleva al cuello una pequeña bolsita —amuleto o escarcela— bordada con sus armas sobre fondo de color: león azul sobre fondo de oro, una oca, más blanca que la manteca recién batida sobre fondo rojo sangre; una cerda azul sobre fondo blanco.

Antes de embarcarse sobre Gerión y planear hacia el abismo, Dante examina esta singular exposición de blasones. Hago notar que las bolsitas de los usureros están colocadas ahí como muestras de colores. La energía de los adjetivos de color y su lugar en los versos hacen palidecer la heráldica. Los colores son designados con una franqueza brutal de profesional. Quiero decir que nos son presentados tal como son antes de ser molidos, en el atelier del pintor, sobre su paleta.

¿Cómo asombrarse? Dante era un poco de la casa; amigo de Giotto, seguía atentamente

los conflictos de escuelas y modos de pintura.

credette Cimabue nella pittura...

Purgatorio, XI, 94.

Después de haber observado debidamente a los usureros, montan a Gerión. Virgilio pasa su brazo alrededor del cuello de Dante y ordena al dragón de servicio: “Desciende en amplios círculos suavemente: acuérdate que llevas una carga nueva”.

No menos que la alquimia, la sed de volar torturaba y roía a los hombres en la época de Dante. Tenía apetito de atravesar los espacios. Ningún punto de orientación. No se ve nada. No se ve delante de uno más que esta columna dorsal tábara, esta terrible vestidura adamascada que es la piel de Gerión. Solo el aire, batiendo sobre el rostro, nos permite conocer la velocidad y la orientación. La máquina que vuela no ha sido todavía inventada, los dibujos de Leonardo no existen aún, pero he aquí resuelto el descenso en vuelo planeado.

Y es por fin la cetrería. Las maniobras de Gerión para

frenar su descenso son comparadas al retorno del halcón que mal lanzado se elevó en vano, tarda en responder al llamado del halconero y una vez descendido, bate las alas con desprecio y va a posarse a distancia.

Tratemos ahora de abarcar todo el Canto XVII desde el único punto de vista de la química orgánica que maneja aquí un sistema de imágenes libres de toda relación con la alegoría. En lugar de resumir lo que nombra el contenido, consideraremos ese eslabón de la obra como la transformación perpetua de un sustrato de materia poética que conserva su unidad y tiende a integrarse a sí mismo.

En Dante, como en toda poesía auténtica, el pensamiento imaginado se realiza gracias a una propiedad de la materia poética que propongo llamar convertibilidad o mutabilidad. Es pura convención hablar de “desarrollo” de una imagen. En efecto. Cierren los ojos sobre las imposibilidades técnicas e imaginen un avión, que en pleno vuelo, fabricara y lanzara otro avión. Este aparato,

aborto por su propio vuelo, lograría fabricar y lanzar un tercero. Para precisar esta comparación sugestiva y cómoda, agregaría que la fabricación y lanzamiento de esos nuevos aparatos, técnicamente inconcebibles, no son para nada una función anexa e incongruente del avión lanzado en pleno vuelo, sino que constituyen una cualidad esencial, que son un elemento del vuelo mismo, que determinan la posibilidad y la seguridad al mismo nivel que el buen estado de los mandos o el régimen regular del motor.

Realmente hay que esforzarse para aceptar llamarle desarrollo a esta serie de proyectiles que se fabrican durante el viaje y se lanzan los unos de los otros para asegurar la continuidad del movimiento mismo.

El Canto XVII del Infierno confirma brillantemente lo que acaba de decirse sobre la mutabilidad de la materia poética. Las figuras se dibujan más o menos así: roscas y redondeles sobre la piel távara, multicolor de Gerión —tapiz de seda recamado que se

despliega sobre un mostrador mediterráneo— perspectiva marítima, comercial, bancaria, corsaria-usurera y retorno a Florencia por el bies de escarcelas blasonadas con sus muestras de colores al estado puro, que no se ven con con frecuencia — sed de volar inspirada por los ornamentos orientales que dirigen la materia del Canto hacia el cuento árabe y su técnica del tapiz volante y en fin, vuelta a Florencia gracias al halcón, irremplazable por su misma gratuidad.

No contento con haber demostrado de esta manera prodigiosa la mutabilidad de la materia poética y dejando muy lejos detrás de él, las recetas asociativas de los poetas modernos de Europa, Dante, como para burlarse del lector realmente obtuso, una vez que todo es descargado, desinflado, restituido, hace aterrizar a Gerión y lo envía gentilmente hacia un nuevo destino y Gerión se aleja, como una flecha que acaban de disparar.

3

Tengo la impresión de que Dante había estudiado con cuidado todos los defectos de pronunciación, que prestaba atención a los tartamudeos, a las sibilaciones, a las nasalizaciones y que había aprendido mucho.

Es así como entiendo el colorido musical del Canto XXXII del Infierno.

Se encuentra allí una música labial muy particular: abbo, gabbo, babbo, Tebe, plebe, zebe, converebbe. Se creería que una

nodriza ha metido la mano en la fonética. De pronto los labios forman un mohín infantil, de pronto se alargan en un esbozo de trompa.

Los labiales constituyen una base cifrada, un basso continuo, base de la armonización polifónica. Sobre el pentagrama vienen a posarse las dentales, sus chasquidos mojados, sus succiones y sus silbidos, sus africadas: ts, dz.

Saco del montón una hebra: cagrazzi, riprezzo, guazzi,

mezzo, gravezza.

Los pizzicati, las explosiones amplias o descarnadas de las labiales no tienen un segundo de respiro.

Todo el Canto está moteado de un surtido de palabritas que me recuerdan las bromas de internado o las feroces burlas de estudiantes: *coticagna* (nuca), *dischiomi* (me arrancan los cabellos, los pelos), sonar con la *mascelle* (chillar, vociferar), *pigliare a gabbo* (fanfarronear, tratar de asombrar). Ahora bien, es orquestando esta infancia provocante, descarada, que Dante hace surgir los cristales que serán el paisaje musical de la *Giudecca* (círculo de Judas) y de la *Caina* (círculo de Caín).

Non fece al corso suo sì grosso velo
d'inverno la Danoia in Osterlic,
e Tanai la sotto il freddo cielo,
com'era quivi; che, s'è Tambernìc
vì fosse su caduto, o Pietrapana,
non avria pur dall'orlo fatto cric.

De golpe con el grito penetrante del pato eslavo: Osterlic, Tambernìc, cric (que evoca un crujido).

El hielo sufre una explosión fonética y recae en dos nombres: Danubio y Don. La dominante glacial del Canto XXXII resulta de la inserción

de la física en una idea moral: traición, conciencia helada, ataraxia de la vergüenza, cero absoluto.

Por su ritmo, este Canto es un *scherzo* moderno. ¿Pero de qué género? Es un *scherzo* anatómico ilustrando la degeneración del lenguaje por las onomatopeyas y los farfulleos infantiles.

Una nueva relación se revela: alimento y lenguaje. El discurso manchado por la vergüenza vuelve sobre sí mismo y retrocede: masticación ruidosa, mordedura, borgorigmo, pasta rumiada.

Las articulaciones del alimento y del lenguaje casi coinciden y se ve manifestarse una curiosa fonética acridia:

mettendo i denti in nota di cicogna.

“Poniendo los dientes como hacen las cigüeñas con sus mandíbulas”.

Remarquemos en fin que este Canto XXXII manifiesta en todo momento una pasión sádica por la anatomía.

“Ese famoso golpe, que, al mismo tiempo, terminó con la integridad del cuerpo y estropeó la sombra”... En el mismo lugar hay un cirujano que se frota las manos: “Aquel a quien

Florenzia cortó las vértebras cervicales . . .”

di cui sego Fiorenza la gorgiera . . .

O aún: “Como el hambriento se arroja furiosamente sobre el pan, así el de encima clavó sus dientes al de abajo en el sitio donde el cerebro se une con la nuca . . .”.

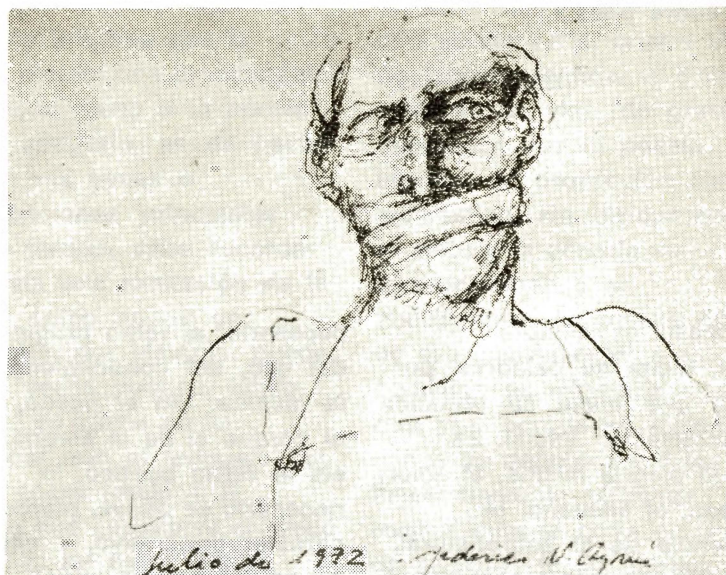
là ve il cervet s’aggiunge con la nuca...

El todo brinca como los esqueletos articulados de Durero y nos arrastra hacia la anatomía alemana.

Es que el asesino es un poco anatomista.

Y para la edad media el verdugo es un poco un obrero de la ciencia.

El arte de la guerra y el arte del suplicio son como la antesala del anfiteatro de anatomía.



Federico Aymá nació en 1941 y falleció en marzo de 1987. Desde marzo de 1962 realizó 26 exposiciones individuales en el país y en el exterior y participó de 13 exposiciones colectivas. Su obra figura en el Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, Argentina, Museo de Arte Latinoamericano de Managua, Nicaragua, Fundación Albricht Knox, Buffalo, E.E.U.U. y Colección Federico Vogelius, Buenos Aires,

En la obra de los auténticos creadores hay una coherencia, una unidad de lenguaje que revela una lucha persistente y tenaz. Eso es lo que veo en la obra de Federico Aymá.

Como amigo, frecuenté durante muchos años su taller y puedo asegurar que trabajaba como respondiendo a un mandato.

“Es lo único que sé hacer” me dijo una vez.

JUAN MANUEL INCHAUSPE

Notas sobre poesía

Edgar Bayley

La poesía es siempre alegría, dicha de palabras, por penosa que fuese su temática o su motivación inicial. Es, como la alegría misma, el amor, el deseo, el ensueño, la experiencia de lo sobrenatural, la imaginación y la sensorialidad, una manifestación de lo aparentemente superfluo; es un acto gratuito, un porque sí, un estado de gracia. Y ni el deseo, ni el amor, ni la ensoñación, ni el verbo, ni el sentido de lo sagrado, son justificables racionalmente, verificables como formas de satisfacción de lo necesario, ni en su existencia ni en su in-sistencia. Todo ello, como nuestro espíritu, como nuestra respiración, como la poesía, en suma, es lo que origina y sustenta nuestras vidas, y es, además y paradójicamente, lo que hace posible, en última instancia, el acceso al dominio de lo

necesario, al reino pragmático del uso, del conocimiento y de la técnica. Sin el deseo, sin el porque sí de la alegría, sin el verbo poético, lo necesario se diluye, pierde su carácter imperativo, y ello no ocurre porque surjan requerimientos nuevos y de nivel más alto, sino porque el desamor, el desgano y el desolador. ¿para qué? se enseñorean de nuestro mundo: lo van destruyendo, y no sólo deja de satisfacerse lo necesario: hasta nuestra propia vida malogra su sentido, al extinguirse en nosotros la poesía que da fundamento y razón de ser a nuestro decurso vital. Por eso ha dicho bien Elytis: “La poesía comienza allí donde la muerte no tiene la última palabra”. Por mi parte, me permito parafrasear esta expresión diciendo: La poesía existe para que la muerte no tenga la

última palabra. De aquí no habrá de inferirse que la muerte resulte una preocupación a un tema ajeno a la poesía: por el contrario, es de hecho uno de sus temas o preocupaciones principales (por lo demás, cabe recordar que hasta una exaltación de la muerte, como ocurre en Baudelaire, por ejemplo, puede devenir verbo poético, júbilo creador, en razón de la autonomía que el lenguaje del poema cobra frente a la temática que constituye el punto de partida de éste). Sin la muerte no tendría sentido el

combate que la poesía libra, con suerte varia, contra ella; no tendría sentido el difícil ejercicio de vida, de gracia y esperanza que la poesía implica, su proyección como antidesestino, sin olvidar que el amor y la pérdida se complementan y se contraponen. La poesía nace de esa contradicción y su cometido es superarla una y otra vez, porque su victoria nunca es definitiva y debe ser incesantemente reiterada, trasmutando la pena en dicha de palabras (o de formas, colores o sonidos).

* * *

Ajenación y enajenación. La actitud de la ajenación es la de no saber del otro, cosificarlo, no considerarlo. Es no saber de “uno mismo”. Algo o alguien es ajeno a uno. Es decir, que nos desinteresamos por algo o por alguien, por algunos o por muchos. Y esa actitud, lejos de fortalecernos, como podríamos llegar a pensar en un momento de soberbia, nos empobrece, nos desidentifica: por aquí viene la enajenación, la enfermedad que reside en

nuestra desidentificación, nuestra dependencia, nuestra alteración. O sea: empezamos por ajenarnos a nuestro sí mismo, a no saber de aquello que está muy hondo o muy arriba, dentro de nosotros, y, al mismo tiempo, ajenamos a lo que está fuera, a los objetos y los seres. No nos reconocemos, no reconocemos a lo “otro”, no nos llamamos, y llamar es aquí reconocer a otro, a quien ofrecemos o pedimos ayuda; es querer ser,

querer salir de la alteridad; es también, acaso, ser llamado por quien o por aquello que nos puede sacar de esa actitud de ajenación del otro y de cuanto nos rodea. En suma, al reconocer al otro, a lo “otro”,

al dejar de ajenarlo, me desenajeno, dejo yo de ser otro, abandono el estado de alteridad y me ensimismo, me vuelvo yo mismo, me vuelvo quien soy, llego a ser un sí mismo.

*** * ***

Decía Jung que la flor, el sí mismo, el centro de la persona, el alma, es obra, construcción, es fe. “Eso que yo llamo el sí mismo es un centro ideal, equidistante entre el yo y el inconsciente, equivaliendo, pudiera ser, a la expresión máxima y natural de una individualidad, a su cumplimiento o complementación, a su totalidad. La naturaleza aspira a

expresarse, agotando sus posibilidades. El hombre, igual. El sí mismo es esa posibilidad de complementación, de totalidad. Por consiguiente, es un centro ideal, una creación, un sueño de la naturaleza. Los hindúes son sabios en esta materia. El Purusha de los filósofos Sankhyas, es el sí mismo.

También el Atmán puede asimilársele”.

*** * ***

Me parece que en el ámbito del deseo, del amor, de la búsqueda de lo que está más allá o más arriba, se encuentra una de las fuentes de la poesía. También de la vida. “El hombre es una creación del deseo, no de la necesidad”, ha dicho Bachelard. La extinción del

deseo, del amor, implica la extinción de la poesía, cuya “función principal, según el mismo Bachelard, es la de transformarnos”. El desamor es ya una forma de muerte, o, peor aún, una forma de infierno. Digamos de paso que el infierno no son los otros,

como se ha afirmado; el infierno es convertir a los otros (y a uno mismo) en cosas, ajenarse, ajenarlos, para terminar cayendo, como se ha indicado ya, en la enajenación. De ahí entonces que la projimización, el ansia de projimización, de volverme yo prójimo de los otros y que los otros se vuelvan mis prójimos, resulte a la postre una de las constantes de la poesía (en esta constante incluyo las formas desesperadas, “malditas”, que ha cobrado y cobra muchas veces, en muchos poetas, esta ansia de projimización). Ella — la projimización — es, para mí, una forma de ensimismamiento, donde el hombre, sin salirse de lo más hondo de sí mismo, sin alterarse, se vuelve más apto para el comercio con los otros y consigo mismo; los sirve desde el vamos, habilitándose primero él mismo para gustar de las cosas y los seres, para

ejercer su capacidad sensorial e intelectual, y, particularmente en el caso del poeta, para gustar, además de las cosas y los seres, de la palabra. O sea que el hombre se projimiza así él mismo (se vuelve prójimo), projimiza al mismo tiempo cuanto lo rodea (vuelve a las cosas y a los seres sus prójimos) y projimiza también lo que está por encima de él, lo que lo excede. Por eso la poesía es, en el fondo, cualquiera fuese la forma que adopte, una afirmación, a veces desesperada, del amor y del deseo. Es un buscar a cualquier precio, y por los caminos más insólitos y diversos, el amor, el deseo, la gracia, la com-pasión universal, la solidaridad con los hombres y con el “hermano sol” y cuanto él ilumina, la trascendencia y a la vez la transparencia; y buscar todo eso, seguir buscándolo, a menudo en el exilio, en el destierro, en la dimisión de toda esperanza.

* * *

Hay una revolución o renovación en la poesía contemporánea, en la imagen, que nadie podrá desoír en

adelante: la liberación del inconsciente, el “collage verbal”, la valoración de la disposición gráfica y escritural,

la asociación libre, la experiencia onírica, la expresión sin trabas de la actividad sensorial, las formas asintácticas . . . todo eso, y, al mismo tiempo, una nueva fonicidad que sin desatender los recursos tradicionales, pero al margen de cualquier preceptiva determinada, deriva de la experiencia originaria del poema (cumpliéndose así una de las características definitorias de la poesía de nuestro tiempo —y quizás de todos los tiempos—: el poema se forja desde dentro hacia fuera), la asociación o combinación de los vocablos en función de sus valencias poéticas —ars combinatoria—, la

administración, en fin, de la materialidad del lenguaje. Sin embargo, para que el poema alcance condición de tal (así lo dice lo ocurrido en distintos movimientos, épocas y estilos de poesía) habrá de ser necesariamente organizado, dicho desde una verdad muy honda y personal y, por ello y paradójicamente, social y comunitaria. Y esa verdad no se prescribe. Existe o no existe. Y por aquí nace —si ha de nacer— cierto vigor o energía o presencia o sí mismo, que constituye el sustento de todo poema, o sea todo aquello que le proporciona la unidad, la inherencia y la comunicatividad, propias del logos poético.

* * *

La imaginación poética, la imagen poética, el poema, en fin, pueden estar tanto en unas pocas palabras, combinadas, relacionadas entre sí, en función de sus valencias poéticas respectivas, sin referencia aparente a ningún hecho, concepto, seres o cosas determinados, como en conjuntos de palabras, referidos sí a hechos, conceptos, cosas o seres determinados, pero sin

atender en ninguno de los dos casos al sentido lógico o descriptivo o expositivo en forma estricta, sino a una especie de coherencia analógica, onírica, o, por así decirlo, a un cierto clima o densidad o presencia o vigor que se adivina o intuye tras los versos; es decir, que en ambos casos se daría la búsqueda de la revelación de algo “absolutamente otro”.

* * *

Una merced. Se ha pensado, se ha dicho muchas veces, que el hombre se define por la gana. la merced, la gracia, el vivir, el trasvivir, el sueño, la lucidez... O mejor: por el ganarse, el soñarse, el iluminarse. Pero hay una trabazón del ganarse con el desganarse, del vivirse con el desvivirse (uno se desvive por vivir y se desvive asimismo al vivir) y hay una trabazón también del amor con el desamor, y del sueño y la iluminación con el vacío. Se vive, digo, por la gana, las ganas; y la gana, las ganas, vienen por la gracia, por la merced que recibimos. Alguien, otro, otros —y ese otro, esos otros, pueden estar tanto fuera como dentro de nosotros mismos, o en ambos puntos a la vez —, alguien — pensamos — nos hace una merced, la merced de la gracia, del valor que nos prestamos para vivir, para dar vigencia a una posibilidad de poesía, de sueño, de tener la gana, la disposición de ver lo más lejano y lo más inmediato. Pero todo ello sólo podemos alcanzarlo en razón de nuestra capacidad de recibir una merced, o sea nuestra capacidad de merecernos. ¿Y qué es esto de merecernos? Parecería que en ese

merecernos, en esa automerced, ocurriera algo distinto de cuando alguien — yo mismo — merece o merezco una desdicha o un beneficio. Cuando eso ocurre — o a mí me parece — estoy estableciendo una relación entre lo hecho por mí y lo que ahora disfruto o sufro. Ese premio, ese beneficio, esa desdicha, me los he ganado. Hice tal cosa, pues bien ahora me corresponde ser esto que soy, recibir esto que obtengo. Porque obré de tal manera, porque seguí tal curso de acción, he venido a parar en esto que soy, en esto que he recibido. Me corresponde. Para bien o para mal, lo tengo bien merecido.

En todo esto hay una relación, una correspondencia entre lo que hice y lo que soy, entre lo que hice y he obtenido. Pero ¿cómo definir esa relación cuando se trata de merecerme, que es la única manera que tengo para animarme a vivir de cierto modo, en cierta dirección, para animarme a esperar, a creer, a actuar, a pensar y sentir de cierto modo, a tener fe, a pesar de todo, en el camino elegido por mí? O sea: ¿Cómo saber cuándo soy digno, no del premio o del desprecio o la desdicha,

sino de mí mismo? En ese caso sólo yo puedo generar mi fe, sólo yo puedo descubrir con quién o con qué he de compararme para saber si me merezco. Sólo yo puedo determinar ese yo mismo a quién me incumbe merecer o desmerecer. Sólo yo puedo legitimar mi esperanza, mi amor, mis ganas de vivir, de trasvivir, de alcanzar la lucidez y el sueño. Se trata de un

llamado, quizás; en todo caso, es un acto de coraje. Y si bien es un acto que no ha nacido de un cálculo previo, de una teoría de la decisión, viene paradójicamente a resultar a la postre todo lo contrario de una insensatez. Es un don cierto, pleno de generosidad y gentileza, una merced, en suma, que a todos nos toca ganar y desgantar en nuestra vida y nuestra muerte.

* * *

Cuatro Poetas Argentinos

Bernardo Uchitel

Hugo Padeletti

Aldo Oliva

Francisco Madariaga

Poemas

**Vi esta mañana
una mariposa amarilla
entre las chapas y las paredes
El viento de la noche la trajo
Pálida
en la primera luz
no terminaba de irse**

Pasan . . .

**Pequeños patos salvajes
pasan
sobre la ciudad
Su silbido
en mis noches de insomnio**

Anduve por ahí

**Los árboles y la tierra
parecían los mismos
De lejos venía
el ruido de la trilla
y en el cielo de sol
las bandadas
de palomas de la virgen
No se vuelve
No se parte**

Desde Concordia a Basavilbaso

**La garza blanca por el cielo
siguiendo la línea del río
los arroyos afluentes
y los naranjos
se iban por la ventanilla del tren
Y vos recostada
en el ángulo de la ventanilla y el asiento
sonreías contenta
ensimismada en el viaje y el destino
Lanzados desde el sin principio
hacia el sin fin
llevamos la muerte y sonreímos
Durante la noche bebimos
cerveza bien fría
y cuando llegamos
llovía ya un poco
dijiste:
“Se sentía el olor de la lluvia”**

**¿Qué se hizo de mi rastro
cuando el viento caliente removi6 el polvo
y d6nde estaba yo
cuando se levant6 la parte de las colinas
y se hundi6 la parte de los r6os?**

**Con una voz me dije:
vos y tus dudas
se hundirán
en un oscuro remolino
para siempre
Un poco de sangre caliente
hundida en las aguas turbulentas
No podrás ver
las altas barrancas
desde donde hombres y mujeres
miran pensativos
el ancho río**

**Y toda esa agua desembocando
hacia Buenos Aires
y en Zárate el Ferry Boat
y el agua aceitosa anunciando
los picos altos de las fábricas**

**Me senté en la orilla a mirar
cómo pasa el Ferry Boat
blanco y largo sobre las aguas turbias**

**Y a mis espaldas
la otra voz decía:
Canta, canta calandria mía
la hilera de los durazneros
está rodeada de escombros
y bajo el sol del verano
en los pajonales
— frágiles y secos cantores —
la furia de los caranchos
ronda las vacas muertas
Canta, canta Calandria mía**

**Y de nuevo
la tierra
levantándose
en polvo.**

A un amigo en Caracas

**El asfalto se vuelve
gris brillante al mediodía
Me imagino que lo cruzas
en esa ciudad sin veredas
tan lejos
agitado y sudoroso en medio del tráfico
Si estuvieras aquí
estaríamos
a la sombra de la casa de altos
mirando cómo se levanta
el vaho de la ciudad**

Temor ancestral

**Cuando suceda en mí
la eclosión de los cielos
seré
como los antiguos
temeroso**

**En un verano propicio
de pasto amarillo manchado
mojaré los pies en el arroyo del sol**

**El aroma esparcirá
la sombra
donde ronda la mosca verde**

**El pozo más hondo llamará
cerrando su boca negra**

**Sin luz
como los antiguos
imploraré**

Une saison en enfer

**Encuentro mucho que admirar (abrupta
belleza
por lo pronto) y aún
mucho para integrar (esa insolencia
de lo drástico) en esta formación
volcánica.**

**Algo, por ejemplo,
como el pájaro vivo
en la caja del áspid o la escueta
confesión policial:
—‘Tuve que violarla’.
Desde ya, no se trata
de catedrales sumergidas.**

**Es el caso más bien, entre otras cosas,
de las reses colgadas
(aunque claro, con cruda complacencia)
en el mercado.**

**De la dura y tenaz constatación
HOMO HOMINI LUPUS
de que la historia es necesaria. Nada
de sepulcros blanqueados.**

¿No es lo opuesto (hasta huele
mal)
del jardín de la infanta,
de toda (¿hay que decirlo?)
esa sublime voluptuosidad (delicuescencia
de la rosa)
bajo los párpados?

Donde el aire
se rarifica, la directa
explosión animal
tiene la revelación de la cosa.
Y tiene la forma
de la explosión, tan
expresiva,
aunque no la forma de la cosa.

Pero de ahí a condecorar
al Vesubio
hay un paso.
La sirena es peor. La mala
conciencia,
menos mala.

'Todo es tesoro en nuestra propia casa':

a Aído Oliva

**la prosa, el sol, la taza
con el resto de leche que se agrió;
el piso, el peso, el lazo
que abraza al otro yo; la acorralada
cucaracha
que recorre su propio desatino.**

**¿No se agacha, no entra en estrecheces,
no encuentra su camino entre las heces,
aquí o allá,**

**que son fervor, cultivo, encantamiento
de vivos monumentos clandestinos?
Sólo al sesgo los mínimos destinos**

**de vida y muerte, aliento y alimento
y luego ¿que? son luces de granates
almandinos.**

**Refieren, los que han visto,
que la basura brilla, que la oscura
coraza del apego suele fundir, que el día**

**del contento
es este instante, atento, venturoso,
abierto a todo, calmo, regalado,**

**un millón de diamantes reflejados
en uno solo: enorme, facetado
y que respira.**

Una carta

**Poner: 'El aire duele, las audaces espadas
lo cortan' (por los lirios)
es dudoso.**

**Agregar: 'Normalmente
se atrasan' es didáctico.**

**Platón lo ejemplifica: comenzaba
'Mi querido Fulano'**

**—lo que sigue
es un tratado.**

**'... lo sabéis
(Seigné a su hija), sólo hablan
de guerra. Por lo tanto
prosigo con mi prosa.**

**Vuestro estilo
personal es perfecto, no dejéis
jamás el natural. Por mi parte,
es lo que sé: se teme, se entenece,
se desea, se odia, se entristece,
se está de fiesta. En fin,
es algo extraordinario ...**

**Es decir, embarcada
sin mi anuencia,
¿cómo saldré? ¿cómo será
la puerta? ... Es molesto, es difícil
de comprender, hay que
callarse.**

**Las noticias, este año,
en nada se distinguen
de las del otro. Yo me ahogo:
que verde y ruiseñores
den dulzura a mi mente. ¡Ay de mí,
que tengo mil dragones!**

**Dios os guarde
(y también de la tante
—elle m'incommode d'ici. No os escribo
detalles
porque no es lo apropiado)'.**

**Ni lo son
sentencias indiscretas (por ejemplo,
'El yo es odioso'),
alegatos, historia natural
ni discursos ex cathedra. A lo sumo,
la pizca de provecho
de un refrán:**

**'Al buen día
mételo en casa'.**

**Destinada
a ser pensada, escrita y enviada
im promptu,
es un don:**

**su pulido
consiste en su frescura.**

Laca china

a Carlos Eduardo Saltzmann

**La modestia sin nombre
que se eclipsó, dejando
su octógono acabado,
reverencio.**

**Me incluye
su reborde de oro en el recinto
de lo excelente:
su color, la medida
de su elocuencia
clarifican la mente.**

**En este plato rojo que depura
la atención con un lema:**

**Afinación,
lo opaco es transparente.**

El Tema de Proteo

Otra vez (otra ola),
otro día (otros dios)
 en el derrumbe.

Yo soy la palabra que me oculta.
Soy la sospecha
airada de la eternidad.

Amame
 (mientras nos devoramos)
como a los pájaros
que siempre vuelven.

**Soy una boca de hambre
y un teorema de barro.**

**Abjuré del misterio
y mi ceniza
se desflagra en la luz.**

**Te poseo,
mi amor,
en las tinieblas.**

**Yo me llamo también.
¿Pero quién eres tú,
Inamovible Dama, en este sueño?**

Muere Nerval

Allí,

**agua fina de Castalia
en el limo de L'Ile de France.
Bosques rosados (en la bruma)
guardan el sueño
donde la eternidad
gime en el cobre de los sistros.
La palabra se extingue,
pero
Isis, la madre,
vela.**

**Tiéndete,
tiéndete, niño,
sobre la negra
seda de la locura,
a nacer desde el útero floral
de la gracia corrompida.
Tu vino surtirá por el venero de oro.
Tu pan redimirá la esclavitud del verbo.
Culmínate,
tierna criatura de la muerte.**

Allí,

**bajo el cimbrón famoso de la cuerda
duerme el ojo de Dios.**

Tu eres su sueño.

**Un hilo de Castalia
quebrantado en la órbita.**

**La prosodia de amor
acallada en las piedras.**

Vierte,

**vierte por fin tu dulce
singladura mayor
por el mar de la niebla.**

Ya no profanarán tu aire las palabras.

Ya no habrá más allá.

Penétrate en tu voz.

Allí,

**se alza la norma del diapasón supremo
(espejo mi temblor en tu elemento)**

**“et l'Olympe un instant chancela vers
l'abîme”.**

Espina Dorsal

Nadie:

un hombre en vigilia
piensa.

Piensa:

“Un hombre en vigilia
¿piensa?”

¿Un hombre?

(piensa)

¿Nadie

piensa un hombre en
vigilia?

Sí,

(un hombre)

en la vigilia piensa:

“sed, sol, sede, soledad”,
piensa (a) un hombre que dijo

“sed (e)

sol(edad)”,

pero sólo

después que giró frente al espejo,
se acercó a la ventana
y la noche candente

lo devolvió al sueño

de Nadie.

Criollo del Universo

**El blanco océano gira en mi corazón
mientras canta el otro océano de plata amarilla,
que se desprende de las aguas del sol.**

**Ya es muy tarde para ser sólo de una provincia,
y muy temprano para pertenecer,
todo,
al planeta del venidero y sangrante
resplandor.**

**Oh, acude a mí, a mi jerarquía de peón del planeta,
gaucho con trenzas de sangre,
mi padre,
y ensíllame el mejor caballo ruano del universo:
para atravesar el agua de oro de la muerte,
y escucharme,
todo,
siempre en ti.**

El blanco océano solloza por la inmortalidad.

Tembladerales de oro

a la memoria de Alfredo Martínez Howard

**El dolor ha abierto sus puertas al agua de oro del oro
que arde contra el oro de los ocultos
tembladerales que largan el aire de oro hacia los
rojos destinos pulmonares con el
acuerdo de los fantasmas de oro coronados por los
juncos de oro bebiendo los caballos de oro los
troperos de oro envueltos en los ponchos de oro
— a veces negro, a veces colorado celeste verde —
y el caballero que repasa las lagunas de los oros
naturalmente populares el que se embarca en las
balsas de oro con todos los excesos de pasajeros
de oro que manejan los caballos de oro con los
rebenques de oro bebiendo en la limetilla de oro
del barro de oro de los sueños de los frescos de
oro entre la majestad de las palmeras de oro y de
los ajusticiados y degollados en las isletas de oro
bajo de yacarés de oro del oro del amor.**

Madrugada entre caballos

**Qué magnífico País que es.
Cómo a los subjetivos les da subjetividad,
cómo a los objetivos les da objetividad,
y la miel,
y el loro salvaje,
y la no-imperdonable caída del estero en el
 infinito,
y el bosque, pudriéndose en el depositario
 estero,
con el herir del alba en la mano del mono,
 y el curandero-yeguarizo entreverado con los
 otros caballos:
el inocente parejero,
la yegua de la rosa sagrada en la rodilla,
y el padrillo de la bondad criolla en
 llamaradas.**

Mediodía en un remate de hacienda

a Roberto Borja y Gaspar Madariaga

**Andaba por ahí Luicho Merlo,
gaucho negro,
Rey,
¡y hombre de la Cuenca del Plata!
sin que nada preanunciara un gusto impuro
entre el
olor a caballadas.**

**Era una mañana luminosa, una mañana Ley-País
del Día Puro,
lejos de la tormenta,
o de la noche . . .
así, como cuando yo he querido destronarme de mí y
ser la introducción del aire puro en la sombra
del sueño, aquel estero era circular y macho
de oro en el pre-invierno.**

**¡Trapiche-Cue, el estero!, cielo-junco redondo y ala
circular de abeja-junco, dinero acumulado de los
sueños del agua del consentimiento hadal multi-
plicado por el color infantil de la delicadeza
del reino del Santo de la realidad y del
relincho
que arde en el pecho del paraje correntino,**

**memoria sangral del agua madre,
eco,
¡y yo ya no tengo talento, oh gloria, queda mi
cuento
disuelto en el sexo de la luminosidad!**

**¿De mí?: quedará sólo un poncho gaucho caído en
medio
del cielo.**

**Están bañando unos caballos al costado del
teru teru . . .**



Pound en Londres

Cuando Pound, en 1908, viaja a Europa por tercera vez, sin saber que era para radicarse definitivamente, recalca en Venecia. Publica en una mínima edición de 100 ejemplares *A Lume Spento*. Es junio. Tres meses más tarde llega a Londres. Allí se trenzará y estimulará a cuanto creador se cruce por su camino. Es joven, vital, americano. Está desesperado por hacer y se encuentra frente a un medio eduardiano cómodo, ligeramente hostil, que luego quedaría aniquilado por la guerra. Para camuflar su provincianismo — como tantos— inventa la capital de la cultura bicéfala, Londres-París. (Eliot, en cambio, jugaría a ser plus anglais que les anglais). Busca el padrinazgo de Yeats, quien lo dirige y ayuda; lo hace su secretario y acabará siendo casi dirigido y ayudado por el mismo Pound. Otra figura, ahora considerada de menor relevancia,

apadrina a Pound, Ford Maddox Ford. De ambos, Pound extrae una prédica vibrante pero encubierta: en el siglo XIX la poesía había sido apropiada por los escritores y particularmente, Stendhal, Flaubert y ese francés honorario que fue Turguenev. Entonces había que recuperarla. Había que usar el lenguaje de la misma forma que los grandes novelistas, con la misma claridad, la misma fuerza y la misma precisión. Es esa poética prosaica, la búsqueda del mot juste lo que lo cautiva.

Según Eliot, aquellos primeros poemas de Pound hasta llegar al *Hugh Selwyn Mauberley* (1920, coincide con su partida a París) podrían ser tomados como un libro de texto de la versificación moderna.

La obra de Pound no sólo es mucho más variada de lo que generalmente se supone, sino que además representa un

desarrollo continuo hasta llegar a los Cantos. Así lo pregonaba en este magnífico manifiesto de propósitos, que corresponde a la época en que ya pisa fuerte

en Londres, habiendo guiado al Imaginismo y al Vorticismo. Mucho más personal que otro texto de la época como A Few Don'ts (Algunas prohibiciones).

Cómo comencé, por Ezra Pound

6 de junio de 1913

Si el verbo se usa en pretérito no hay mucho que se pueda decir sobre el asunto.

El artista siempre está comenzando. Toda obra de arte que no es un comienzo, una invención, un descubrimiento, tiene poco valor. La misma palabra Troubadour significa descubridor.

En lo que al público atañe, mi carrera ha sido de las más sencillas; durante mis primeros años sólo un poema fue aceptado por una revista americana, pese a que durante ese período propuse La Fraisne y varios otros poemas que ahora están considerados como parte de mi obra mejor. Resultado neto de mis actividades: cinco dólares. Elkin Mathews fue el

primer editor a quien le propuse mi obra en Londres. Publicó mis primeros tres volúmenes Personae, Exultations, Canzoni y financió íntegramente la edición. Por lo que recuerdo, nuestra única charla de negocios fue así:

E. M.: “Ah, eh, ¿podría usted contribuir para los gastos de imprenta?”.

E. P.: “Tengo un chelín encima, si eso sirve de algo”.

E. M.: “Ah, bueno, de todas formas tengo ganas de publicarlos”.

Hasta hoy no he recibido ni un penique de los libros, ni creo tampoco que el señor Mathews haya cubierto sus gastos. Uno se da a conocer, con la amplitud en que es posible que a uno lo

conozcan por tales medios, a través de rumores y reseñas y citas al por mayor.

Mis libros me han dado amigos. Llegué a Londres con tres esterlinas y sin conocer a nadie.

Toda mi vida he tenido hambre de conocer “gente interesante”.

Querría ver a ciertos hombres cuya obra admiraba. Lo he logrado. Tuve mis buenas charlas.

He pagado un precio, soporté cierta cantidad de dificultades, las suficientes como para ponerle un límite a mi deleite. Creo que he disfrutado más de la vida que cualquier otra persona de mi edad que haya podido encontrar. Conocí “las costumbres de muchos hombres y vi muchas ciudades. Aparte de conocer a artistas vivos, me he puesto en contacto con la tradición de los muertos. En esto, he sentido el mismo placer que un escolar siente al enterarse de las jugadas magistrales de grandes atletas. He renovado mi

niñez. He vuelto a la misma emoción de cuando escuchaba las hazañas de T. Truxton Hare; he saboreado detalles como que el “viejo Browning o Shelley se deslizaban por la baranda principal a gran velocidad”.

Hay algo más, de todas formas, en esta especie de Sucesión Apostólica, algo más que la anécdota ridícula, dado que la gente cuyas mentes han sido enriquecidas por el contacto con hombres de “ingenio” retienen los efectos de ese contacto.

Me deleité conociendo victorianos y pre-rafaelitas y hombres de los años '90 a través de sus amigos. He visto las pruebas de imprenta de Keats, he tenido de segunda mano, la tradición personal de su época. Esto, quizá, represente poco para uno de Londres, pero es un encanto si uno ha crecido considerando tales cosas tan distantes como Ghengis Khan o Lope de Vega.

* * *

Si por la pregunta ¿Cómo comencé? uno entiende ¿Cómo aprendí mi oficio?, eso es

demasiado extenso para contestar, y los detalles serían demasiado técnicos.

A los quince ya sabía bastante bien lo que quería hacer. Creía que el impulso viene de los dioses; que la técnica es responsabilidad del hombre. Un hombre es o no un gran poeta, eso escapa a su control; acaso su calidad de poeta provenga del cielo, del “fuego de los dioses”, o como quiera uno llamarlo. Pero el instrumento que ha de registrar todo eso (el rayo, el fuego) está a su cargo. Es culpa suya si no resulta un buen artista y, más aún, un artista impecable.

Resolví que a los treinta iba a saber más de poesía que cualquier ser vivo, que distinguiría el contenido dinámico de la caparazón, que conocería lo que se toma por poesía en todos lados, qué parte de la poesía era “indestructible”, qué parte no podía perderse por la traducción y —también— qué efectos se podían obtener en un idioma solo y eran imposibles de ser traducidos.

En esta busca aprendí nueve lenguas, leí material oriental en traducción, peleé con todos los reglamentos universitarios y todos los profesores que intentaban

hacerme aprender algo aparte de esto o que molestaban con “requisitos para el título”.

Por supuesto que ninguna erudición ayudará a escribir poesía: puede ser considerada como un gran paso y una traba, pero ayuda a anular cierta cantidad de las propias fallas. Y lo mantiene a uno insatisfecho con la mediocridad.

Escribí bastante sobre técnicas, ya que detesto las chapucerías sea en un poema o en un motor. Detesto a la gente que acepta las chapucerías. Detesto la satisfacción que algunos encuentran en los productos de segunda.

En lo que se refiere al impulso, eso es otro asunto. También se puede llamar inspiración. No me molesta el término, aún cuando merezca poca aprobación entre aquellos que nunca fueron tocados por su luz.

El impulso es algo muy distinto del furor scribendi, que es una especie de excitación emocional debido, creo, a la debilidad que a menudo precede o acompaña las primeras obras. Quiere decir que el tema lo tiene atrapado a uno, no uno al tema. No hay fórmulas para el impulso. Cada

poema debe ser una aventura nueva y extraña que valga la pena registrar.

Durante días Night Litany parecía una cosa tan poco mía que no podía decidirme a firmarlo. En el caso de Goodly Fare no estuve entusiasmado hasta algunas horas después de haberlo escrito. La noche anterior había estado en el Turkish Coffee café de Soho. Me fastidiaba mucho cierta clase de irreverencia barata desconocida para mí. Me mantuve despierto toda la noche. Me levanté bastante tarde y partí hacia el museo (Británico) con los cuatro primeros versos en la cabeza. Escribí el resto del poema de una vez, a la izquierda de la sala de lectura, casi sin borrar.

Almorcé en el Café Viena, y después, durante la tarde, incapaz de estudiar, me recorrí Fleet Street con el poema, pues me había dado cuenta por primera vez en mi vida que había escrito algo que “todos podían entender”. y quería que llegase a la gente.

El poema no fue aceptado. Creo que el Evening Standard fue el único lugar en donde por lo menos fue considerado. Ford Maddox Hueffer lo publicó unos tres meses

después en su revista.

Mi otro poema “vigoroso”, Altaforte, también fue escrito en la sala de lectura del Museo Británico. Tenía (Bertrand) De Born en la cabeza. Lo había encontrado intraducible. Se me ocurrió entonces, que había una forma en que podía presentarlo. Para ello, quería lograr la recurrencia y la curiosa envolvencia de la sextina. Conocía vagamente la disposición de los versos. Escribí la primera estrofa y luego fui al Museo para verificar el orden correcto de las permutaciones; en ese entonces vivía en Langham Street, al lado del Pub y casi no tenía libros. Escribí el resto del poema de una vez.

Técnicamente es uno de los mejores que he escrito, aunque si bien se mira, un poema con esa temática nunca podría resultar muy importante.

Esperé tres años para encontrar las palabras de Picadilly, que consta de ocho versos, y ahora me dicen que es “sentimiento”.

Hace un año que estoy tratando de hacer un poema acerca de algo muy bello que me ocurrió en el Metro de Paris. Me había bajado del tren en,

me parece, La Concorde, y en el tumulto vi una cara bellísima, y, de repente, otra, y otra más, y luego el rostro bellísimo de un niño y luego otra cara bellísima. Durante todo ese día traté de encontrar palabras para expresar lo que me había conmovido. Esa noche, mientras volvía a casa por la rue Raynouard, seguía intentándolo. No lograba más que manchas de color. Recuerdo que pensaba que si hubiese sido pintor habría iniciado una escuela totalmente nueva de pintura. Traté de escribir el poema semanas después en Italia, pero fue imposible.

La otra noche, mientras seguía pensando en cómo podía contar el hecho, se me ocurrió que en el Japón, donde una obra no se valora por su extensión y donde se considera que dieciséis sílabas son suficientes para un poema, siempre y cuando la puntuación y la disposición sea correcta, uno podría hacer un pequeño poema que traducido sería algo así:

La aparición de caras entre la gente:
Pétalos sobre una rama negra y húmeda

Y allá, o en otra civilización vieja y tranquila, alguien entenderá.

* * *

Canto LI

Ezra Pound

LI

**Fulge
en la mente del cielo Dios
el que la creó
más que el sol
en nuestros ojos.**

**El quinto elemento; el fango; dijo Napoleón
Con la usura nadie tiene buena casa
hecha de piedra, ningún paraíso en el muro de su iglesia
Con la usura el picapedrero se aparta de su piedra
el tejedor se aparta de su telar por la usura
La lana no llega al mercado
el campesino no consume su propio grano
y la aguja de la moza se le mella en los dedos
Los telares se aquietan uno por uno
diez mil tras diez mil
Duccio no existió por la usura
Ni por ella se pintó 'La Calunnia'.
Ni Ambrogio Praedis ni Angelico
derivaron su habilidad de la usura
Ni los claustros de St. Trophime;
Ni Saint Hilaire su armonía.
La usura oxida al hombre y su cincel
Destruye al artesano, destruyendo al oficio;
El azur contrae cáncer. El esmeralda no llega con ningún
Memling**

L I

Shines

**in the mind of heaven God
who made it
more than the sun
in our eye.**

Fifth element; mud; said Napoleon

**With usury has no man a good house
made of stone, no paradise on his church wall
With usury the stone curter is kept from his stone
the weaver is kept from his loom by usura
Wool does not come into market
the peasant does not eat his own grain
the girl's needle goes blunt in her hand
The looms are hushed one after another
ten thousand after ten thousand**

Duccio was not by usura

Nor was 'La Calunnia' painted.

**Neither Ambrogio Praedis nor Angelico
had their skill by usura**

Nor St Trophime its cloisters;

Nor St Hilaire its proportion.

Usury rusts the man and his chisel

It destroys the craftsman, destroying craft;

Azure is caught with cancer. Emerald comes to no Memling

**La usura mata al infante en el útero
E interrumpe el noviazgo del mozo
La usura envejece a la juventud; yace entre la desposada
y su marido**

La usura se opone al crecimiento natural.

Putas para Eleusis;

Bajo la usura no se corta piedra alguna pulida

El campesino no tiene ganancia de su grey

**Azul pardo; la número 2 en la mayoría de los ríos
para los días sombríos, cuando hace frío**

El ala del turpial os dará el color

o el ánade silbador; si tomáis una pluma de debajo del ala

Que el cuerpo sea del pelo de la zorra azul, o la ondatra

o la ardilla gris. Tomad esto con una poca de moer

y las plumas del pescuezo de un gallo para las piernas.

Del 12 de marzo al 2 de abril

La pluma de un faisán hembra sirve de cebo,

cola verde, las alas aplanadas sobre el cuerpo

Para éste el pelo oscuro de la oreja de la liebre

una pluma verde sombreada de perdiz

plumas de pescuezo amarillo gris de un gallo

cera verde; remolino de la cola de un pavo real

cuerpo bajo brillante; del tamaño de un alfiler

debe ser la cabeza, puede pescarse desde las siete de la mañana

hasta las once; cuando aparece la mosca carmelita del pantano.

Mientras que ésta permanece no hay pez que trague el

Granham

**Usury kills the child in the womb
And breaks short the young man's courting
Usury brings age into youth; it lies between the bride
and the bridegroom
Usury is against Nature's increase.
Whores for Eleusis;
Under usury no stone is cut smooth**

**Peasant has no gain from his sheep herd
Blue dun; number 2 in most rivers
for dark days, when it is cold
A starling's wing will give you the colour
or duck widgeon, if you take feather from under the wing
Let the body be of blue fox fur, or a water rat's
or grey squirrel's. Take this with a portion of mohair
and a cock's hackle for legs.
12th of March to 2nd of April
Hen pheasant's feather does for a fly,
green tail, the wings flat on the body
Dark fur from a hare's for a body
a green shaded partridge feather
grizzled yellow cock's hackle
green wax; harl from a peacock's tail
bright lower body; about the size of pin
the head should be, can be fished from seven a.m.
till eleven; at which time the brown marsh fly comes on.
As long as the brown continues, no fish will take Granham**

**Eso tiene la luz del hacedor, como si fuese
una forma adherida.
Deo similis quodam modo
hic intellectus adeptus
La hierba; nunca fuera de lugar. Hablando en esta forma
en Königsberg
Zwischen die Volkern erzielt wird
un modus vivendi.
circulando en el aire remolino; de prisa;
los 12: ojos cerrados en el viento aceitoso
éstos eran los regentes; y un canto agrio de los dobleces
de su panza
cantaba Geryone; yo soy el socorro de los viejos;
Yo pago a los que hablan de la paz;
Señora de muchas lenguas; mercader de calcedonia
Yo soy Geryon gemelo de usura,
Vosotros que habéis vivido en un escenario de teatro.
Había mil muertos en sus dobleces;
en la canasta de los pescadores de anguilas
Era en el tiempo de la Liga de Cambray:**

正名

That hath the light of the doer, as it were
a form cleaving to it.
Deo similis quodam modo
hic intellectus adeptus
Grass; nowhere out of place. Thus speaking in Königsberg
Zwischen die Volkern erzielt wird
a modus vivendi.
circling in eddying air; in a hurry;
the 12: close eyed in the oily wind
these were the regents; and a sour song from the folds
of his belly
sang Geryone; I am the help of the aged;
I pay men to talk peace;
Mistress of many tongues; merchant of chalcedony
I am Geryon twin with usura,

You who have lived in a stage set.
A thousand were dead in his folds;
in the eel-fishers basket
Time was of the League of Cambrai:

正名



Azma
XII-86
Episodio diverso

Dos o tres experiencias de vacío

1

**sabemos (creemos saber) que
hay un tablero
piezas
casillas claras y oscuras
sabemos (entrevemos) que
otros
juegan con nosotros
pero
qué pieza se ha movido
quién la ha movido
por qué se ha movido
cómo se ha movido**

**y a fin de cuentas
qué sabemos
de las reglas del juego
dentro de este cuarto
donde
el día es una
mecha humeante**

2

**me das (te doy) la mano
toda la mano
sólo
la mano**

3

**todo el sedoso aire
removido
por el relampagueante
colibrí
cornucopia vaciándose
sobre la cálida
huerta del aire
uvas tiernamente oscuras
violetas oprimidas
en la secreta
mano
del verano
y la distraída mariposa
y la rosa en alto**

**y yo solo y tú sola
 y yo solo y tú sola
 y yo solo y tú sola
en este
transparente
recodo del día
y
la certeza
de haber escrito en el agua**

4

**las blancas paredes de la casa
los blancos huesos bajo tierra
la blanca soledad
del mar del cielo
la blanca mariposa
del sueño
sumidas
en el trazo
negro de la tinta
extendidas
hasta alcanzar su negra orilla**

5

**la tarde pestañea
blandamente
en las persianas
vaga su luz
su vaho tibio
por entre las cosas
sumarias y
bien puestas
da vueltas
en torno
al sagitario
vaso de retamas
que en cierto modo
concluye
el latido natural
de la pieza
donde escribo**

**una resaca silenciosa
se va
arrastrando mis palabras
y sé
que es noche**

6

**yo que pasé
por
la luz
de las aulas
(pájaro espantado
al que un
exacto alfiler
el ojo le buscó
inquieto)
encanecí
mis plumas se emplomaron
arrastré la patita
y el cálido canto
de la cascada
del sol
del
corazón
el ascendente vuelo
hacia
calidoscópicos cielos**

la graciosa locura
que fue
 mi alpiste y
mi agua brillante
los dispersados vientos
que tejí
 entre
las hojas
ansiosas
todos y cada uno
 de estos
sucesos
siempre en vilo
y predecibles y nuevos
 hasta
el insensato
gorgéo

de golpe
 entraron
en el aula en el tintero
una sola sustancia
no azul ni negra
 pero
tácitamente oscura
bañó de muerte
mi pasado

(sinrazón)

AUTORES

Edgar Bayley desarrolla una permanente reflexión sobre la poesía, de la cual este texto da testimonio. Nació en Buenos Aires, ha escrito varios libros de poesía, teatro y ensayos.

Francisco Madariaga. Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1927. Es autor de varios libros de poesía entre los que se cuenta "El pequeño patibulo", "El delito natal", "Llegada de un jaguar a la tranquera".

Ossip Mandelstam. Nació en Polonia en 1891. Desde niño fue trasladado a Rusia donde escribió toda su obra. En 1939 muere en un campo de prisioneros en Unión Soviética. Su poesía, hasta hace muy poco tiempo, estuvo prohibida en su propio país. Los ensayos que se publican fueron traducidos del francés por Cecilia Beceyro y Marilyn Contardi.

Aldo Oliva. Nació en Rosario, en 1927. Es autor de un libro de poesías recientemente publicado "César en Dyrrachium".

Hugo Padeletti. Nació en 1928 en Alcorta, Santa Fe. Ha publicado un libro de poemas "POEMAS", Edit. Carmina, 1959 y una plaqueta "DOCE POEMAS", Edic. El Buho Encantado, 1980. Poemas suyos han aparecido también en algunas revistas y antologías.

Ezra Pound. Nació en Idaho, Estados Unidos. Uno de los nombres más significativos de la poesía contemporánea. Es autor, entre otros libros de poesía y crítica de "The Cantos". La entrevista que publicamos fue traducida por Alejandro Manara.

Javier Sologuren. Nació en Perú, en 1921. Es autor de una extensa obra poética: entre sus libros se cuenta "Detenimientos", "Estancias", "Recinto", "Vida continua", etc.

Bernardo Uchitel. Nació en 1942, en Basavilbaso, Pcia. de Entre Ríos. En 1977 publicó un libro de poemas "POEMAS 1966-70", en Ediciones La Ventana, Rosario.

**Se terminó de imprimir
el día 23 de marzo de 1988
en la Imprenta de la
Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe - Rep. Argentina**

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

SECRETARIA DE ASUNTOS CULTURALES

Rector

Dr. Juan Carlos Hidalgo

Secretario de Asuntos
Culturales

Prof. Jorge Ricci

IMPRESA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

Santa Fe y Argentina