

Revista de poesía AÑOS DIEZ,

ÑOS DIEZ, REVISTA DE POESÍA

DE POESIA *Años diez* ~ revista de poesía ~ A

ÑOS DIEZ, REVISTA DE POESÍA

REVISTA DE POESÍA AÑOS

ISTA DE POESÍA *Años diez*

ÑOS DIEZ, REVISTA DE POESÍA *Años*

Años diez ❧
revista de poesía ❧

número cero



MADRID

mmxiv

GRANADA

AÑOS DIEZ, REVISTA DE POESÍA
NÚMERO CERO, MAYO MMXIV
DIRECTOR: JUAN CARLOS RECHE
SUBDIRECTOR: ABRAHAM GRAGERA
EDITA: CUADERNOS DEL VIGÍA



Todos los textos son inéditos y han sido escritos, cedidos o traducidos expresamente para esta publicación.
© de los textos: sus autores o herederos.



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

7	J.H. PRYNNE — 5 poemas <i>Traducción y nota de Mario Jurado</i>
23	SANDRA MCPHERSON — Banderolas <i>Traducción y nota de Fruela Fernández</i>
29	RAFAEL ÁLVAREZ MERLO — 5 poemas inéditos
35	JUAN MANUEL CABRERA — El aire en el alambre
41	GUILLERMO LÓPEZ GALLEGO — El afro [Fragmento]
47	CHARLES OLSON — El verso proyectivo <i>Edición de Donald Allen y Benjamin Friedlander</i> <i>Traducción de Guillermo López Gallego</i>
71	MARIO JURADO — La poética del traductor de poesía <i>Apropiación debida: notas sobre traducciones de poemas de Cage, Schuyler y Merwin</i>
87	VALERIO MAGRELLI — Poesía y sociedad <i>Conversación con Francesco Diaco. Traducción de J. C. Reche</i>
109	ANDRÉS ECHEVARRÍA <i>Las cartas de Gerardo Diego en la Biblioteca Nacional de Uruguay</i>
127	POEMAS EN LENGUA ORIGINAL
139	NOTAS BIOGRÁFICAS

¿Por qué el sintagma *Años diez* resulta aún hoy tan extraño al oído? ¿Qué mecanismos usa para escribirse nuestro presente? ¿Qué tipos lo encarnan mejor?

Seguramente transitamos un tiempo asediado por la disolución de los cauces tradicionales de lectura, en los que la falta de atención y, muchas veces, la falta de apertura de las propuestas desembocan en un abaratamiento de la cultura. El presente proyecto viene a aportar su grano de arena para paliar en lo posible o simplemente oponerse a dicha situación; viene, asimismo, a reivindicar la necesidad de revistas de poesía impresas, con formato y distribución tradicional, por lo mucho que siempre han aportado a la cultura y a la formación del lector común y del neófito.

Si se quiere convertir a la poesía en poco más que un nicho especializado, que al menos tenga un carácter abierto, no tendencioso, que se construya también con los hallazgos de las reflexiones del pasado, el más lejano y el inmediatamente anterior. En fin, nuestro nicho, digno y oportuno.

El número cero de *Años diez, revista de poesía* se abre con unos poemas del poeta inglés J. H. Prynne, prácticamente un desconocido en España. Mario Jurado es el responsable de presentárnoslo, así como de inaugurar la sección *La poética del traductor de poesía*, donde nos expone la visión de su trabajo a través de poemas de Cage, Schuyler y Merwin. Fruela Fernández nos ofrece a otra desconocida para el lector español,

la poeta norteamericana Sandra McPherson. Concluye la sección de poemas con tres poetas en español: Rafael Álvarez Merlo, Guillermo López Gallego y el inédito Juan Manuel Cabrera.

Hemos creído oportuno proponer una manera de hacer crítica literaria que no recurra al formato reseña, por ello hemos pedido a Andrés Echevarría que buceara en los tesoros de la Biblioteca Nacional de Uruguay. De ahí nace su artículo, y la sección *Documentos inéditos*, donde reconstruye la relación de Gerardo Diego con los poetas rioplatenses a través de seis cartas inéditas del santanderino. Guillermo López Gallego aporta una nueva traducción del imprescindible artículo *El Verso Proyectivo*, del norteamericano Charles Olson, y Francesco Diaco dialoga largamente con Valerio Magrelli sobre poesía y sociedad.

Son muchos los agradecimientos que este número piloto debe: a los Herederos de Gerardo Diego, y especialmente a Doña Elena Diego, por su generosidad, a Benjamin Friedlander, a la Biblioteca Nacional de Uruguay y, sobre todo, a los autores y traductores que han trabajado *ex profeso* y gratuitamente para que este proyecto, largamente incubado, pueda nacer. También a la ya clásica inspiración de Diego Lara y la revista *Poesía*.

J.H. PRYNNE

5 Poemas

Traducción y nota de Mario Jurado



J(EREMY) H(ALVARD) PRYNNE (Inglaterra, 1936) explora en su obra aquella frase de Marx: *todo lo que es sólido se desvanece en el aire*. Lo que le da otra textura al aire: un aire enrarecido que es el único que podemos respirar, que sabemos respirar. Los poemas son las bocanadas de ese aire, de un aire que se lleva, al inhalarlo, no sólo a los pulmones, sino al corazón (la memoria) y a la cabeza (el análisis), y otro tanto son los momentos en que el poeta intenta no respirar, pues también la carencia de aire lo inunda. El poeta, que se sabe en una tradición, parece alejarse por la vía del experimento de ella, pero es sólo para llegar al inicio de la tradición *de nuevo*. Así, los inicios ocupan los poemas aquí traducidos; inicios de relaciones amorosas *aéreas*, de nivelación con las plantas (el único elemento que destila nuestro aire), del valor de cambio, que atraviesa todo, y con lo que no atraviesa pugna hasta incorporarlo a su proceder. Estos poemas son el ejemplo de esa pugna, de esa materialidad que se adentra en el aire porque el aire entra en ella. Una resistencia que apela a esa materia que la constituye, que sabe del peligro (la rarefacción siempre amenaza) de emplazarse fuera de sí, de poner su origen en otro sitio. Ningún otro lugar nos sirve; los poemas de Prynne exhiben una extraña firmeza: la de lo que está siempre a punto de evaporarse.

CÓMO SE HACE

SIEMPRE el que gira es más que
el mismo, pues es en deseo el eje
de lo que más quiere: o

de hecho, dicen,
conduce por la mañana
temprano, para llegar a él.

Y esto, por lo tanto, es cierto, en el sentido
en que la luz lo permita. Lo abandonamos
ahora, en la expectativa de recibir, encima
como las rocas lo están, los pliegues
de la silla de montar, reducidos
a alguna esperanza, adquiridos.

La última tendencia del corazón alcanza este punto
elevado, por lo tanto: una moda del espíritu, algo producido.

Pues no hay nombre ahí sino el hecho,
de su partida. No hay ninguna
celosía, no nos sentamos junto
a los semáforos exponiendo
el alma a los enlaces del tiempo. El lugar
surge, como indicador de cambio. Hay
rocas y árboles como parte de éste, no
en formas de evidencia. Dentro de unos
límites esta arena es

donde a cada uno se le permite
estar: el movimiento para ser hallado, en la
distancia es el sonido que yo también anhelo,
aquí en el extremo rocoso, del mundo.

JUSTO ASÍ

CUÁNTO tiempo, preguntan, preguntamos, es
la cuestión. Tanto tiempo para
viajar o quedarse y aun así el corazón
es tan lento y reacio
 déjalo, ése es un
 modo – ahí, en el
 suelo: te quiero
tanto, pero por cuánto tiempo, otra vez, la
historia de lo que admitimos, de lo que nos per-
mitimos. Una vida por esta
bifurcación, que se abre en la luz de los faros
 esperando, el haz
 en prisma, interpretación o sonido
 en un arco amplio para el
mundo, es una fogata, una chimenea
de piedra para la condición de la confianza.
No te esperes esto nunca. Arránca
lo, adéntrate y corre, hacia
 la puerta: debemos
 probar el sentido divino,
 de la entrada. El acceso
como lo que es, no lo que era entonces, o
por cuánto tiempo como la cuestión. Esas son las
cosas, el mundo es ese fuego, arde
por todos los horizontes. Es el
 corazón, allí donde
 estamos. Te quiero, tan

to. Como esto, como
esto, que consta más de lo que yo
podría expresar. La noche parpadea y el
día llega, ha llegado, llegará. Ésa es
la cuestión, el signo adherido
a las manos; no a los
ojos. Confía en ellas, el
fuego de la mente, anhelo
del ciudadano puro, en todos los caminos
de la tierra. El suelo, asfalto, hierba,
remordimiento, el mar, el amor en el aire
que respiramos. La chimenea encendida. La vida
en lo que ahora tengo
y escucho, justo así
de tiempo, tanto como estemos.

POEMA DE AEROPUERTO: ÉTICA DE LA SUPERVIVENCIA

EL estruendo secular es un desierto que se lleva
demasiado; el avión se desliza
con fácil e irremediable partida.

La música, que debería
marcharse, está muy dentro
de la mente

como si los años formaran parte del
mismo sonido, prolongado en la latente
actividad del corazón.

Más incluso: de allí
el afecto surgirá
como un piloto enloquecido. El desierto
es una extensión social sin inaugurar, por
lo que todo lo demás se considera mera propaganda.

El corazón es un petromorfo
modificado, que torna
la presión en inteligencia

social: noticias esenciales
o hecho actual
a través de toda la distancia del regreso
y más, lejos.

O podría ser así, como el agua
es la primera fluencia social
en cualquier desierto: la cisterna
llega más tarde y es un reclamo del falso poder.
Lo que convierte la menguante pena del vuelo
en la última disyuntiva, del corazón: esa
noticia es la persona, y el amor
la forma de esta compulsión

en la frase musical,
de regreso pero que
no llega aún, al
más remoto de los
pasados.

De los que el corazón es capaz y recorrerá
cualquier desierto y por el aire, volviendo
el cambio de rumbo y parada inimaginables:
el amor es, siempre, el
vuelo de regreso
a donde
estamos.

HELECHO REAL

I

POR los abalorios duermes, cubierto de cédulas.
Cómo puedes amarme en sueños,
caminando de un campo a otro.
Sigues durmiendo, sembrado por viento de nieve.

2

EN filamentos se embala desde el penacho.
Y cantando con él corro, medio
asustado, fuera de la sombra cálida.
El amor me mantiene en la senda del mazo.

3

EN su juventud caminó mucho.
Lágrimas recorrían su cara sin arrugas,
mojando su camisa. El sueño relumbra
en sus abalorios, mirando el ala hasta cegarse.

4

AÚN la nieve murmura, trayendo mi vida:
el dolor por venir, la llave se
pone a cubierto en la caja de gamuza.
La llave es el filo de nuestro día.

5

Y el fiat aparca junto a la acera.
Le oímos apagar el motor, sueña
con el vacío. A tiempo,
sopa para el padre en el claro.

6

AHORA la familia se reúne. En un
anillo de oro lloran viejos temores.
Hace calor aquí, el sicomoro
palidece finalmente. Para él. Amasa.

UNA ANOTACIÓN SOBRE EL METAL

EN los principios de la Edad de Bronce, supongo, se encuentran los inicios de la alquimia, la teoría de la cualidad como *esencial*. La aparición de las tecnologías metalúrgicas (fundición y forja, seguidas del conocimiento de las aleaciones) era claramente una contribución a las formas mágicas por medio de las cuales la propiedad residía en la sustancia. Hasta este momento, el peso era el más específico portador de la herencia del poder, y el peso era y es una condición heterogénea, relacionada espacialmente con el esfuerzo. El foco característico de esta condición es la piedra; y aunque ésta parezca de manera más obvia resaltar su compacta superficie externa, en realidad proporciona el más práctico *interior* para el culto: la cueva. El privilegio de tal ambigüedad en la superficie ofrece al refugio de piedra que se pinta y a las cámaras funerarias megalíticas el poder de cambiar de forma, y de este modo la substancia puede extenderse, por incorporación, para permitirles su lugar apropiado a las presencias mágicas y político-sociales.

Por el contrario, en el cobre, el estaño (y quizás el antimonio), el peso coincide con otras condiciones posibles menos heterogéneas y específicas: brillo, dureza, ductilidad y facilidad con la que se trabajan. Y además, la abstracción de propiedad (considerada de modo formal más que sustantivo) convierte la producción de aleaciones un asunto de técnica en el sentido más teórico.¹ Es posible que los sumerios conocieran el bronce en un momento muy temprano, pero con todo el estaño es raro en el Oriente Próximo y tendría que haberse traído recorriendo distancias considerables. La diferencia entre los tipos de propósito detrás del traslado de sulfato de cobre de Pembrokeshire a Wessex, y de la adquisición por parte sumeria de estaño de Cornwall o Bohemia, debe resultar patente.

Y por acción del más ostensible control de la fuerza, a saber, el fuego, las hojas de las espadas y las puntas de las lanzas podían forjarse hasta adquirir una resistencia infinitamente más abstracta que la lasca del mejor pedernal o del endurecimiento de las puntas de madera. La nueva cualidad así obtenida era afilada y mataba con poder y rapidez nuevos, desde una larga distancia. La piel de los animales podía coserse con punzones de metal y se podía pescar peces con anzuelos de fino alambre; la cuchilla metálica del arado podía penetrar más hondo en la tierra y con menos esfuerzo.² La nueva cualidad de la transferencia espiritual se concentró en estas formas duraderas del avance, percibida en el motivo ornamental aplanado, y la historia de la sustancia (piedra) da paso con complejas implicaciones sociales a la teoría de la potencia (metal).

Esto es un esquema deliberadamente simplificado, porque podría ser que esa teorización de la cualidad, con su control sobre el armamento y la labranza, y por lo tanto sobre la vida, indujera a una mayor adherencia a la sustancia considerada como la zona del ser en la que la condición era también límite: el conocimiento interior del morir. Con muerte me refiero aquí a esas formas particulares de vida y ritual, la extensión del cuerpo, en las que la continuidad a través de la transmutación material era aplicable al yo personal (incluso al socializarse) en vez de a la relacionada principalmente con el mundo exterior (enemigos o animales a los que se da caza para comerlos, la carne como objeto). De tal manera que la piedra se convierte en la sustancia-poder que delimita las extensiones incorporadas del morir, y aún se la considera así pues una lápida es el corriente o común correlato de una esperanza para después de la muerte.

Y en paralelo con este proceso reactivo (quizás, una teoría exilica de la sustancia) se da el rápido avance de la metalurgia, desplazándose desde la transferencia de la vida como poder (la caza) a una más sedentaria espera de la cosecha de lo que ha sembrado; esto mismo es

lo que produce la idea de *lugar* como principal factor espacial, lo que hace posible la minería y los trabajos de extracción desde ese momento. La trilla del mijo o de la cebada debe de dar lugar a una más y “pura” y abstracta teoría del valor; el heterogéneo relativismo de la substancia conduce, por medio de variadas pero predecibles fases, al valor como función especializada y, por tanto, dependiente del índice de cambio. Los asentamientos sumerios se fundaron en las innovaciones de la metalurgia, y esas abstracciones de la substancia fueron la base para una política de *riqueza*: la concentración de poder teórico por medio del desplazamiento icónico de la substancia. La unidad de cambio continuaba siendo el lingote por peso y no aún monedas por número, pero ya nos encontramos en lo que Childe denomina una «economía monetaria» opuesta a una «economía natural»: ya existe un código de práctica para el capital prestado con intereses.³

Durante mucho tiempo las implicaciones mágicas de la transferencia sea esta de la forma que sea deben de haber proporcionado una tenue sacralidad, quizá en un principio no degradada, a los objetos con estatus de dinero, al igual que los anzuelos y las balas eran considerados objetos con gran poder mágico en las sociedades en que se generaron su uso. Pero gradualmente la forma-artículo se volvió icono, en transiciones como aquella del *aes rude* (fragmentos irregulares de bronce), al *aes signatum* (en lingotes o barras) hasta el *aes grave* (la moneda circular estampada). La unidad metonímica se establece, y el número reemplaza la fuerza o el poder como la principal afirmación de presencia. Como consecuencia, las rutas comerciales experimentan una drástica expansión, pues la teoría mercantil opera con el éxito más manifiesto cuando se aplica a grandes distancias inter-culturales: «En los inicios de la Edad de Bronce la península italiana, Europa central, las costas occidentales del Báltico y las Islas Británicas estaban relacionadas por medio de un único sistema de distribución de artículos metálicos, surgido del comercio en el Egeo.»⁴

El caso más claro de este tipo de cambio se origina probablemente donde una economía más “elaborada” y “activa” se encuentra con un lenguaje de cambio y valor menos eficientemente concretado. El contacto mercantil entre los comerciantes marinos del este del Mediterráneo y los pueblos del interior de Anatolia muestra esta interacción ya a finales de la Edad de Bronce (para esta región, alrededor del 1600 A.C.). En las grandes llanuras aluviales de Asia la condición era más de poder que de valor; esto es, substancia, y no (en un primer momento) transferencia como intercambio. Los rebaños y las manadas pueden robarse, ser objeto de trueque, darse como regalo o tributo, de forma que la riqueza es en su mayor parte el poder de una técnica para impedir todo eso, de nuevo la política del límite. Por su parte los comerciantes griegos ya eran intermediarios sin posición política, Sardis no era una ciudad sino un centro de comercio cuya ocupación era el embeleco de la distancia abstracta entre la oferta y la demanda reales. Lidia, como afirma de nuevo Childe, era «un reino fronterizo que debía su prosperidad al tránsito de mercancías.»⁵

Allí por fin, y por primera vez (según se considera tradicionalmente) surge la pura distancia mercantil en forma de *moneda*, donde la resonancia mágica de la transferencia se ha virtualmente extinguido: «Que la acuñación de moneda se desarrollase aquí [el este del Mediterráneo] no es en absoluto sorprendente, pues era una región de intensa actividad comercial, animada y sostenida por sus condiciones naturales. Los habitantes de Lidia, “los primeros tenderos”, como los llama Heródoto, al igual que sus vecinos de Ionia, recibían bienes de las rutas de caravanas y comunicaciones fluviales provenientes de Asia. Tenían acceso a puertos seguros y protegidos para la navegación de cabotaje. Exportaban sus conocidos vinos de la isla de Quíos, el colorante púrpura que daba su nombre a Erythrai, y cerámica de Samos, pero sobre todo su renombre se debía a su oro, que proporcionó la riqueza fabulosa de Creso, y la

aún más fabulosa de Midas.»⁶ Y Ceso, el primer millonario documentado, es también el primero en idear dinero bimetálico, en el que las propiedades *teóricas* del metal aún se hacen más patentes, apuntando al funcionalismo estratificado de un sistema monetario. Estamos casi por completo separados de la presencia como peso, y en este punto la emergencia de una completa clase media basada en la técnica de esta separación se vuelve una posibilidad real. De forma que, para esta etapa, ya *se da* el posible contraste entre una exílica (izquierdista) historia de la substancia.

Y sin embargo las evoluciones son compensatorias y múltiples, y en sus primeras etapas se acompañan con extensiones de toma de conciencia agudizadas precisamente por ese riesgo. Lo literal *no* es mágico, en su mayoría, y es el modo en que el poder de deslocalización se desplazó lateralmente hasta un interés distinto, lo que es difícil, ya que no es fácil que un movimiento determinado decida dirigirse hacia su fin. La piedra es aún la abstracción de la permanencia, del equilibrio; y la muerte es todavía el fin del auto-enriquecimiento de un hombre, la “razón” por la que lo realiza. Los indios norteamericanos nunca desarrollaron una verdadera metalurgia, en ningún momento de su historia.⁷ Todo el proceso de evolución y cambio *no* es directo (como Chide, con excesiva insistencia, quiere hacernos creer), sino más bien la velocidad de desplazamiento entre uno y otro, incrementándose, y que sólo después culmina en un dispar juicio de intención.⁸ Si estamos seguros sobre sus consecuencias más desarrolladas, en el momento de cambio inadvertido seguimos sin poder decir dónde o por qué.

NOTAS

1. Se considera que algunas de las más tempranas tecnologías metalúrgicas en las Islas Británicas incluyen las técnicas de «fundición, aleación, moldeado, forja, afilado y pulimento, trabajo de repujado con perforación, adornos geométricos, perforación con troquelado y quizás también taladro, remaches, probablemente el uso de mandril, y con toda probabilidad cierta habilidad empírica para aprovechar el proceso de enfriamiento y de calentamiento.» (D. Britton, “Traditions of Metal-Working in the Later Neolithic and Early Bronze Age of Britain”, *Proceedings of the Prehistoric Society*, N. S. XXIX, 1963, pág. 279).

2. Sobre esta tecnología, véase G. E. Fussell, “Ploughs and Ploughing before 1800” *Agricultural History*, XL, 1966, p. 177-186.

3. Véase también Marc Bloch, “Natural Economy or Money Economy” (1933), en J. E. Anderson (trad.) *Land and Work in Medieval Europe; Selected Papers by Marc Bloch* (Londres, 1967). Incluso en el caso de las primeras acuñaciones de moneda griegas se ha argumentado que la intención no era tanto facilitar el comercio (interno o externo) como establecer un sistema riqueza nacional centralizada que pudiese mantener a la casta militar profesional; véase C. M. Kraay, “Hoards, Small Change and the Origin of Coinage”, *Journal of Hellenic Studies*, LXXXIV, 1964, p. 76-91.

4. G. Childe, *The Prehistory of European Society* (Londres, 1962), p. 166.

5. Sobre las rutas terrestres de Asia Menor y el tráfico de metales (en especial, el cobre), véase R. Dussaud, “La Lydie et ses voisins aux hautes époques”, *Babyloniaca*, XI, 1930, y en concreto el mapa de rutas provisorio incluido como lámina 1. Hay razones para considerar la hipótesis de las rutas terrestres hacia el interior como conjetura, pero hay poca evidencia con la que refutarla. Véase G. M. A. Hanfmann, “Prehistoric Sardis”, en G. E. Mylonas (ed.) *Studies Presented to David Moore Robinson* (Saint Louis, 1951-3), Vol. I, p. 160-183, y J. M. Birmingham, “The Overland Route across Anatolia in the Eighth and Seventh Centuries B. C.”, *Anatolian Studies*, XI 1961, 185-195. En el comercio de Lidia específicamente y la estructura de monopolio de su explotación minera, véase C. Roebuck, *Ionian Trade and Colonization*, Nueva York, 1959, cap. III y especialmente la nota 83, pág. 59, sobre *kapelos*.

6. A. H. Quiggin, *A Survey of Primitive Money; The Beginnings of Currency*, Londres, 1949, p. 282. En cuanto a Midas (sumariamente) véase J. M. Cook, *Greek Settlement in the Eastern Aegean and Asia Minor* (Vol. II, cap. XXXVIII de la edición revisada de la *Cambridge Ancient History*, publicada en fascículo, Cambridge, 1961), p. 26-27.

7. Aunque el cobre casi puro propio de la región del Lago Superior se utilizaba para puntas de flecha, hojas de cuchillo y ornamentos desde tiempos tan tempranos como 2000-1000 A.C. Pero las formas eran en su mayoría copiadas directamente de modelos en pedernal o hueso, y no se llevaba a cabo ningún tipo de procesos de fundición o aleación. Véase J. B. Griffin, "Late Quaternary Prehistory in the Northeastern Woodlands", en H. E. Wright Jr., y D. G. Frey (eds.), *The Quaternary of the United States*, Princeton, 1965, p. 663.

8. El totalitarismo urbano, por ejemplo, como Childe explica en "The Bronze Age", *Past and Present*, 12, 19570, p. 2-15.

SANDRA MCPHERSON

Traducción de Fruela Fernández



BANDEROLAS

LAS mujeres que se van me dicen que están contentas.
Pero mi amiga, arrodillada conmigo, es la única

que aún sigue viviendo sola,
y tiene cinco casas,
una en tierra inclinada hacia un “brazo de mar”,

indigo y plata, joven salmón inquieto
que ataca bancos de anchoas.

El mar que oscila, esta mañana de agosto,
nadador asombroso
desde el pulgar del puerto, recostado en gorgonias

afelpadas, expulsando
despacio en sus corrientes
la red de tentáculos.

Nos hemos hundido hasta los codos.

Recuerdo inviernos aquí,
escarcha en el muelle,
tanta que podías segarla;
un barco exhausto,

el Barbarroja,
achicando sentinas de agua,
día entero, oscuro entero,
agua que lo hizo

hundirse dentro,
flotar ligero fuera.

Podías rozar su amarra
y acercar el gran navío.

Y esta *cyanea* es tan grande
como nuestras hijas,
tan larga como el viejo velo nupcial de mi amiga

(yo llevo bufanda)
pereciendo bajo lanas en el baúl de un barco
durante un viaje de buhardilla.

El resto del conjunto, importación
de España: volantes en escalas, corpiño floreado
y bolero, casi todo
de un tono salmón-sandía-gamba

o melocotón-jengibre; labios
y gónadas hundidos en una falda
festoneada en ocho engarces,

igualada con ropalio cristalino.
Así es la moda.

«Las mujeres rara vez
me han atraído»,
dijo Sherlock Holmes en *La melena de león*,
«pues mi cerebro siempre gobernó mi alma —

pero cuando contemplé
la fina perfección de su rostro,
con la frescura suave de los acantilados
en su delicado colorido,

comprendí que ningún joven
podrá encontrarla sin salir herido.»

Ah, amigo,
no sólo debemos herir,
también conocer los remedios:

Amoniaco, vinagre o sazónador,
zumo de papaya, gasolina, aceite,
agua de mar (pero no fresca).

Aparta los tentáculos usando un guante,
aplica harina, levadura,
jabón de baño.

Ven con eso al mar.
Después raspa.

Y aun así su clara cabeza
de Orrefors immaculados...

Dilatación, contracción.

¿Recuerdas aún el día
de nuestras depresiones iguales?
Mi esposo llamaba una y otra vez,
te escuchaba a ti y después a mí,
incapaz de sincronizar nuestras llamadas.

Nos describió una a la otra.
Después fuimos de pesca.
Navegó entre las melenas de león,

repelido, maldecido
—no puedes tocarlas, ni arrancarles
un solo hilo—

y llevó a otro lugar su bote,
hacia otras bestias,
focas, frailecillos, mielgas

alejándose a mordiscos de la caza,
pericia, éxito y hambre.

Tú yo y estábamos juntas a cierta profundidad,
a millas de allí, eso dijo,

sirvió de algo.

Ahora, quizá, hemos comenzado la migración
(si estuviera aquí nuestra tercera amiga,
y la cuarta...)

La mujer del Centro de Ciencias Marinas recibe
a estas medusas en el calor de cada agosto,
extiende sus brazos para explicar

qué grandes son las que ha visto.
Por ahora brazos y rodillas no sufren

la congelación,
sino esta centrada calma,
una concentración en el pulso

que no es piedra
ni vuelve piedra a nadie
que se pare a contemplarla.

Y ella se recuesta, saludando, ante su puerta,
a cada corriente, esas banderolas, esos huevos
fatigados y tóxicos, pero estriados,
fruncidos, pastoreados sin brazos,
como transparentes panecillos de viernes santo.

Nuestro cabello pende sobre el puerto,
sus tentáculos, ocho-cientos, nove-cientos,
nos sacan de la roca,

se relajan, se flexionan.
Ella no paraliza,

no tiene partes duras
y está completamente sola.

RAFAEL ÁLVAREZ MERLO

Cinco poemas inéditos



LA PEREZA DE FLAVIA

Mi perra tiene las orejas tristes,
quizá entienda el estado de las cosas:
toda la ropa sucia por lavar,
intransitable duerme la cocina,
un moho de costumbre,
los escombros del alma sin barrer.
Mi perra tiene la mirada mustia,
no sabe pero siente,
conoce pero no sabe.
No es un poema fácil de arreglar.

LAÚD CALLADO

EN el ardiente tronco del olivo
un chasis de cigarra,
camafeo de ámbar,
sarcófago vacío
donde estuvo el sonido del verano.

MANIFIESTO

EL abrazo y no el brazo,
la mirada y no el ojo,
el son y no la oreja,
el paso y no el pie,
el don y no la mano,
la vida y no el reloj.
El labio y siempre el beso.

EL ACOSO

DESNUDAMENTE solo entre la sábanas,
aquí toda la noche,
la incierta marejada de costumbre,
con los sueños ardiendo en los inviernos
para no congelarme de ciudad.
La noche que me acosa y me atosiga,
Cary Grant con la muerte en los talones.
La noche, aquí la noche,
donde no habrá un lugar donde esconderse.

LETARGO

Hoy estoy enfadado con el mundo
sin saber el porqué, tal vez sin causa,
sencillamente no me siento amigo.
Es pesada la mano del invierno:
dardos la lluvia apenas perceptible,
se agazapan los vientos en mi esquina,
desierta está la luz
sobre el charol tan triste del asfalto,
la calle está muy lejos de mis sueños.
Me hiere la ciudad, hoy no saldré.
Me duele este cielo gris guernica.

JUAN MANUEL CABRERA

El aire en el alambre



EL ORDEN

EN pocos minutos diluye la riada
el laborioso dibujo de los campos.
No resisten las piedras
el trazo sobre los muros.

Explota un neumático en la curva
que encara el puente
y entre grises encinas
rueda la vida de un niño.
Ni el quitamiedos
ni la lógica de los años
logran dilatar el curso.

A todos supera el orden.
Lo útil no seduce al cosmos.

Levanto la persiana
y lo que sigue busca su propio cauce.

LAGO

OTRA vez las cosas en roce con la vida,
reclamando nuestra atención,
salvándonos de la metafísica.

Nubes que se reúnen junto a la sierra;
una bolsa de plástico blanca
arrastrándose por la carretera
hasta ganar altura;
la página que desafía al lector,
vence el pliegue y se cierra;
o el lago
explorando con tiento sus límites
en busca de una brecha
o desnivel
por donde pueda fluir todo
cuanto en él hay de corriente.

Si la otra orilla donde no estoy,
también recibe olas,
es porque en el centro del lago hay un lugar
donde la indecisión es absoluta.

TODO AL REVÉS

Es poco el hombre desde fuera.
Un número fraccionable.
Una sombra atrapada en un puño.
La anécdota cruel de un ejemplo
que ocurre sin naturaleza.

Sólo sujetos a este oxígeno
tenemos un lugar entre las cosas.

Dentro es todo al revés.
Un latir homónimo,
dueño de toda palabra,
capaz de emitir ideas débiles
para amar más.

SALTO

Todo era tierra sin verbo
en aquel entonces de barro blando
e impaciente, donde el calor
sólo encontraba cosas
y la oscuridad aún no escondía a nadie.

Nada pensaba en nosotros:
ni las piedras sabían de caminos
ni los frutos al caer engendraban ideas.
Llegamos de la mano de la ignorancia
y el conocimiento nacía débil
ajeno a todo saber.

Si fuera como antes,
tal vez podríamos ser obvios,
detener el curso acumulador de los días
y respetar el riesgo inagotable del salto.

Se frena la respiración entre los árboles
y como hienas se acercan las palabras
al silencio sin calor de los cuerpos.
Pienso un comienzo líquido
que no desemboque en el lenguaje,
capaz de mantener el pulso
de todo cuanto se ama siendo
y la tierra cruje impaciente bajo mi espalda.

EL AIRE EN EL ALAMBRE

El parabrisas salpicado de insectos
y las demás opciones
que se alejan por el espejo retrovisor.
Es la aceleración por alcanzar otro sitio.

Como una pelota
que cae por las escaleras
y en cada bote prescinde de un número
cada vez mayor de peldaños.

No todo es llegar al suelo.
Una vez olvidé lo que sabía
y la luz rebotó limpia en el fondo.

Pensar, desbrozar con tiento el camino.
¡Que lo que no tiene naturaleza
tampoco pueda hacer sombra!

Da igual que el viento
no logre sacudir la malla metálica.
El aire permanece en el alambre.
Es el equilibrio del óxido,
la última torpeza
de todos los momentos.

GUILLERMO LÓPEZ GALLEGO

El afro
[Fragmento]





Soy Heautontimorumenos,
El enfermo de la habitación número cuatro,
El que está conectado por las venas
A un río de quinina.

Tengo malaria, moratones en las manos,
Fiebre tifoidea y tuberculosis.

La lámpara de la mesilla está encendida
Para ahuyentar la pesadilla
Que se reanuda.

El amanecer me arropa
Con la sábana empapada.

La consciencia es un mar helado
Entre mis ojos.
La surca un rompehielos,
Y yo siento el dolor que siente el mar.

I love my livery.

Alucino.
Veo un halo,
Los pájaros que liban
Se convierten en ladrones
Que tratan de forzar las ventanas.

En el baño sombrío,
Una polilla observa:
—Se ve nevar
Por el agujero
De la puerta.

¿Qué has aprendido del fruto?

Huelo las naranjas verdes
Que, siempre delicada,
Sianeh pela
Al pie de mi cama.

La anciana enferma del Plateau
Se desploma con un revuelo de *lappa*,
Cuatro hombres
La ayudan a ponerse de pie
Y la llevan a la habitación refrigerada.

Tout est Dieu.

Mi congregación son esos hombres
En el cauce seco del Romanticismo;
Los que atizan el fuego bajo el arroz tardío,
Los unidos por su reticencia a estar unidos,
El bígamo simpático.

Edwina, *la négresse par le démon sécouée*,
Quiere guardarlos en su bolso negro

Y comérselos.

Ellos quieren comer,
Beber, dormir sin sueños.

En sus ojos arden los rescoldos de una paranoia
Que ilumina la noche oscura,
Tienen el pelo gris
Y la entrepierna manchada de orines.

Sobre la tejavana,
Los tiestos con arbustos,
Cae una llovizna templada
Con vocación de correlato objetivo.



En los jardines del *Catholic Hospital*
Se escucha
Un llanto repentino
Que busca su tragedia.

Una mujer pide por mi corazón en Saint Joseph's
—La más hermosa de África—,
Pero he perdido la gracia,
Y pese a los mensajes escritos en las paredes,
En los coches demasiado llenos,
No sobra absolución.

La iglesia ofrece vivir
Como antes de que se acabaran los milagros.
«Come and receive your miracle»,
Dice la pancarta de tela que atraviesa 'Tubman Boulevard.
Pero es tarde, demasiado tarde.

La pasión de los demás, como su piedad,
Inspira cautela
Y entristece.

Atrapado en el sueño, en las ráfagas de viento,
Me pregunto qué profecías quedarán incumplidas.

Digo: «¿Qué he olvidado?»
Y más adelante: «¿Sobreviví?»

Why always?

La eternidad donde nací ha desaparecido.

Hay ostras vivas, erizos de mar recién pescados
Sobre la mesa.
Puedo intentar llegar nadando a Maroon Island,
Donde se pone el sol.

Bye-bye Mahera.

Adiós, Mahera, adiós, valles,
Montañas de la costa,
Palmeras que bajan hasta las rojas orillas
De los torrentes.

Adiós, lavanderas de las rocas,
La alegría del jabón y la compañía.

—*Come, worthy Greek! Ulysses, come,
Possess these shores with me*
—Dice una voz.

CHARLES
OLSON

Edición de Donald Allen y Benjamin Friedlander
Traducción de Guillermo López Gallego

EL VERSO
PROYECTIVO

«EL VERSO ' PROYECTIVO», el influyente manifiesto de Charles Olson, se publicó primero en forma de folleto en 1950, y después apareció citado extensamente en la *Autobiografía* de William Carlos Williams (1951). El ensayo presenta la idea de Olson de «composición por campo» mediante el verso proyectivo o abierto, continuación de las ideas de los poetas Ezra Pound, que pidió a los poetas que «[compusieran] en la secuencia de la frase musical, no en secuencia de metrónomo», y William Carlos Williams, que en 1948 propuso que el poema se abordase como «campo de acción». El verso proyectivo de Olson se centra en «ciertas leyes y posibilidades de la respiración, del respirar del hombre que escribe así como de sus escuchares.»

La composición por campo se opone al método tradicional de composición poética basado en la forma y la medida recibidas. Olson considera que el reto de la transferencia de energía poética de la fuente al poema, y de este al lector, y la manera en que esa energía cambia en cada punto, afecta especialmente a los poetas comprometidos en la composición por campo, porque el poeta ya no cuenta con una estructura recibida que haga de fuerza propulsiva.

Utilizando la afirmación del poeta Robert Creeley de que «la forma es solamente una extensión del contenido», y la opinión de Edward Dahlberg según la que «una percepción debe llevar inmediata y directamente a otra percepción», Olson sostiene que la respiración debe ser la preocupación central del poeta, y no la rima, el metro y el sentido. Escuchar

atentamente la respiración, afirma Olson, «es afrontar el habla donde es menos descuidada... y menos lógica.» La sílaba y el verso* son dos unidades dirigidas respectivamente por el oído y la respiración:

la CABEZA, a través del OÍDO, a la SÍLABA
el CORAZÓN, a través de la RESPIRACIÓN, al VERSO

Olson argumenta contra la dependencia perezosa del símil y la descripción, que pueden sangrar la energía de un poema, y propone que el sonido, y no el sentido, dé forma a la sintaxis, mientras los matices de respiración y movimiento se transmiten al lector tipográficamente.

En conclusión, Olson sugiere un movimiento que llama «objetismo», que define como «el deshacerse de la interferencia lírica del individuo como ego, del “sujeto” y su alma [...] Porque el hombre mismo es objeto.» Al final del ensayo, Olson expresa la esperanza de que el verso proyectivo tenga la capacidad aumentada necesaria para acarrear obras épicas, y efectivamente Olson comenzó a trabajar en su proyecto épico, *Los poemas de Maximus*, ese año.

EL VERSO

PROYECTIVO ²

(proyectil

(percusor

(prospectivo

Contra

El NO-Proyectivo

(o lo que un crítico francés³ llama verso «cerrado», ese verso que la imprenta engendró y que es lo que hemos tenido principalmente, en inglés y estadounidense, y aún tenemos, a pesar de la obra de Pound y Williams:

llevó a Keats, hace ya cien años, a verlo (el de Wordsworth, el de Milton) a la luz del «Sublime Egostista»;⁴ y persiste, en nuestros días, como lo que podría llamarse el-alma-privada-en-cualquier-pared-pública)

El verso hoy, en 1950, si ha de seguir adelante, si ha de ser de uso *esencial*, me parece, debe actualizarse y meter en sí mismo ciertas leyes y posibilidades de la respiración, del respirar del hombre que escribe así como de sus escuchares. (La revolución del oído, 1910⁵, el tirón del troqueo⁶, lo exige a los poetas jóvenes.)

Quiero hacer dos cosas: primero, tratar de exponer qué es el verso proyectivo o ABIERTO, qué implica, en su acto de composición, cómo se logra, a diferencia del no-proyectivo; y II, sugerir algunas ideas acerca de qué postura ante la realidad da a luz tal verso, qué hace la postura, tanto al poeta como a su lector. (La postura implica, por ejemplo, un cambio que va más allá de y es más grande que lo técnico, y puede, según parece, llevar a una nueva poética y a nuevos conceptos de los que puede surgir un teatro de algún tipo, digamos, o de épica, quizá.)

I.

Primero, algunas sencilleces que aprende un hombre, si trabaja en COMPOSICIÓN ABIERTA o lo que también puede llamarse POR CAMPO, a diferencia del verso, la estrofa y la forma en general heredados, lo que son los «antiguos» cimientos de lo no-proyectivo.

(1) la *cinética* del asunto⁷. Un poema es energía transferida de donde la obtuvo el poeta (tendrá varias causas), a través del propio poema, a, hasta llegar por fin a, el lector. Bien. Por lo tanto, el propio poema debe ser de todo punto una construcción de alta energía y de todo punto una descarga de energía. Así que, ¿cómo puede el poeta lograr dicha energía, cómo puede, mediante qué proceso adquiere el poeta de todo punto energía equivalente al menos a la energía que primero lo impulsó a él, pero una energía que es exclusiva del verso y que, obviamente, también será diferente de la energía que el lector, porque él es el tercer término, se llevará?

Este es el problema que afronta en especial todo poeta que se aparta de la forma cerrada. E implica toda una serie de nuevas comprensiones. Desde el momento en que se aventura en la COMPOSICIÓN DE CAMPO —en que se expone—, no puede seguir más camino que el que declara para sí mismo el poema en cuestión. Por lo tanto, tiene que portarse bien y ser consciente, instante a instante, de varias fuerzas que apenas ahora comienzan a examinarse. (Por ejemplo, es mucho más este impulso que sencillamente uno, como tan sabiamente dijo Pound, para hacernos arrancar: «la frase musical»,⁸ seguidlla, muchachos, y no al metrónomo.)

(2) es el *principio*, la ley que preside tal composición visiblemente, y, cuando se obedece, es la razón por la cual los poemas proyectivos pueden nacer. Es el siguiente: LA FORMA ES SOLAMENTE UNA EXTENSIÓN DEL CONTENIDO (O así lo expresó un tal R. Creeley⁹, y para mí tiene

todo el sentido, con un posible corolario: en todo poema, la forma adecuada es la única extensión exclusivamente posible del contenido en cuestión.) Helo ahí, hermanos, sentado, para USAR.

Ahora (3) el *proceso* del asunto, cómo hacer que el principio dé forma a las energías de manera que se logre la forma. Y creo que puede reducirse a una afirmación (que Edward Dahlberg¹⁰ me metió en la cabeza por primera vez): UNA PERCEPCIÓN DEBE LLEVAR INMEDIATA Y DIRECTAMENTE A OTRA PERCEPCIÓN. Significa exactamente lo que dice, es cuestión de, en *todo* punto (diría que incluso de nuestra gestión de la realidad diaria tanto como del trabajo diario), manos a la obra, andando, sigue, velocidad, los nervios, su velocidad, las percepciones, la suya, los actos, los actos de un instante, todo ello, no te pares, ciudadano. Y, si también te metes a poeta, ¡USA USA USA de todo punto el proceso, en todo poema siempre, siempre una percepción debe debe debe SEGUIR, DE INMEDIATO, A OTRA!

Así que eso, rápido, he ahí el dogma. Y su excusa, su usabilidad, en la práctica. Lo cual nos mete, debería meternos, en la maquinaria, ahora, en 1950, de cómo se hace el verso proyectivo.

Si machaco, si evoco y sigo recordando la respiración, el respirar como cosa diferente del escuchar, es por algo, es para insistir en un papel que la respiración desempeña en el verso que (creo que por culpa del sofocamiento del poder del verso* por un concepto demasiado rígido del pie) no se ha observado o practicado lo suficiente, pero que debe serlo, si el verso debe alcanzar su fuerza propia y lugar en la actualidad, ahora, y en adelante. Considero que el VERSO PROYECTIVO enseña, es la lección de que solo vale el verso en el que un poeta consigue registrar tanto las adquisiciones de su oído *como* la presión de su respiración.

Empecemos por la partícula más pequeña de todas, la sílaba. Es el rey y el alfiler¹¹ de la versificación, lo que gobierna y mantiene unidos los versos*, las formas mayores de un poema. Sugiero que aquí y en Inglaterra el verso descartó este secreto desde los últimos isabelinos a Ezra Pound, lo perdió, en la dulzura del metro y la rima, en una mentalidad de miel. (La sílaba es una forma de distinguir el éxito original del verso suelto y su decadencia, con Milton.)

Mediante las sílabas las palabras se yuxtaponen bellamente, mediante estas partículas de sonido tan claramente como mediante el sentido de las palabras que componen. En todos los casos, dado que hay elección de palabras, la elección será espontáneamente, si detrás hay un hombre, la obediencia de su oído a las sílabas. La finura y la práctica están aquí, en el mínimo y la fuente del habla.

*O western wynd, when wilt thou blow
And the small rain down shall rain
O Christ that my love were in my arms
And I in my bed again*

Oh, viento del oeste, cuándo soplarás
Y la lluvia pequeña lloverá
Oh, Jesús, ojalá estuviera mi amor entre mis brazos,
Y yo de nuevo en mi cama.¹²

No sería malo, como acto de corrección tanto para la prosa como para el verso tal y como se escriben actualmente, que tanto la rima como el metro, y, en las expresiones de cantidad, tanto el sentido como el sonido, estuviesen menos en primer plano de la mente que la sílaba, si a la sílaba, criatura estupenda, se le permitiese dirigir más la armonía. Con el siguiente aviso a los que quieran probar: retroceder aquí, a este lugar de los elementos y mínimos del lenguaje, es afrontar el habla donde es menos descuidada... y menos lógica. Se debe escuchar las sílabas tan

constante y escrupulosamente, la exacción debe ser tan completa, que la certeza del oído se compra al más alto precio: cuarenta horas al día. Porque de la raíz, de todas partes, viene la sílaba, las figuras de la danza:

“Is” viene de la raíz *as*, respirar. La palabra inglesa “not” equivale al sánscrito *na*, que quizá venga de la raíz *na*, perderse, perecer. “Be” viene de *bhu*, crecer.¹³

Digo que la sílaba, rey, y que así es espontánea: el oído, el oído que ha reunido, que ha escuchado, el oído, que está tan cerca de la mente que es de la mente, que tiene la velocidad de la mente...

está cerca de otra manera: la mente es el hermano de esta hermana, y, puesto que está tan cerca, es la fuerza que seca, el incesto, el afilador...

de la unión de la mente y el oído nace la sílaba.

Pero la sílaba es tan solo el primogénito del incesto del verso (¡esa cosa egipcia, que siempre produce gemelos!). El otro hijo es el VERSO*. Y los dos juntos, la sílaba y el verso*, hacen el poema, hacen eso, el... cómo llamarlo, el Jefe de todo, la “Única Inteligencia”. Y el verso* (lo juro) viene de la respiración, del respirar del hombre que escribe, en el momento en que escribe, y así es, aquí es donde entra el trabajo diario, el TRABAJO, porque solo él, el hombre que escribe, puede dictar al verso* su métrica y su final; dónde su respiración, llegará, a su término.

Lo que les pasa a casi todas las obras, me parece, desde la ruptura con los versos* y estrofas tradicionales, y a conjuntos como, por ejemplo, el *Troilo* de Chaucer o el *Lear* de S, es: los obreros contemporáneos se vuelven vagos JUSTAMENTE AQUÍ DONDE NACE EL VERSO*.

Por decirlo sin rodeos. Las dos mitades son:

la CABEZA, a través del OÍDO, a la SÍLABA
el CORAZÓN, a través de la RESPIRACIÓN, al VERSO

¿Y el giro? que es en la primera mitad de la proposición donde, al componer, uno le-da-duro; y que es en la segunda mitad, sorpresa, el VERSO* es el bebé que, a medida que se hace el poema, recibe toda la atención, el control, que es aquí mismo, en el verso, donde ocurre el dar forma, en cada momento del ir.

Soy dogmático en que la cabeza se muestra en la sílaba. La danza del intelecto está ahí, entre ellos, prosa o verso. Piensa en las mejores mentes que conoces en este negocio: ¿dónde se muestra la cabeza, acaso no es aquí, precisa, en las rápidas corrientes de la sílaba? ¿no reconoces un cerebro cuando ahí mismo ves lo que hace? Es cierto lo que el maestro dice que aprendió de Confusión: todos los pensamientos de que son capaces los hombres caben en el reverso de un sello de correos. Así que, ¿acaso lo que buscamos no es el JUEGO de una mente, no es eso lo que demuestra que hay o no una mente?

¿Y el trilladero para la danza? ¿Acaso no es el VERSO*? Y cuando el verso* tiene, es, la cualidad de lo muerto, ¿acaso no es un corazón que se ha vuelto vago, acaso no son las cosas lentas, los símiles, por ejemplo, los adjetivos o así, lo que nos aburre?

Porque hay todo un rebaño de artefactos retóricos que ahora debemos someter a una nueva mira, ahora que apuntamos al interior del verso*. El simil es un solo pájaro que cae demasiado rápido. En general, en el verso proyectivo, las funciones descriptivas hay que observarlas cada segundo, por su facilidad, y de ahí la sangría de la energía que la composición por campo permite que actúe en un poema. *Toda flojedad distrae*

la atención, esa cosa crucial, del trabajo en mano, del *empuje* del verso* en cuestión en ese momento, en la mirada del lector, en su momento. La observación de cualquier clase, como el argumento en prosa, es propiamente previa al acto del poema, y, si se le permite entrar, debe ser yuxtapuesta, unida, insertada de tal manera que ni por un momento sangre la energía móvil del contenido hacia la forma.

A esto se reduce todo este aspecto de los problemas más nuevos. (En realidad, ahora entramos en la amplia área del poema entero, en el CAMPO, si quieres, donde deben gestionarse todas las sílabas y todos los versos* en sus relaciones mutuas.) Finalmente, es cosa de OBJETOS, qué son, qué son dentro de un poema, cómo llegaron ahí, y, una vez ahí, cómo deben usarse. Eso quiero abordarlo de otra manera en la Parte II, pero, por ahora, déjame indicar que en un poema abierto todo elemento (la sílaba, el verso*, así como la imagen, el sonido, el sentido) debe tomarse como participante en la cinética del poema tan sólidamente como acostumbramos a tomar los que llamamos objetos de la realidad; y que estos elementos deben verse como creadores de las tensiones de un poema tan totalmente como esos otros objetos crean lo que conocemos como mundo.

Los objetos que se dan en todo momento dado de la composición (de la comprensión, podemos decir) son, pueden ser, deben ser tratados exactamente como se dan en ella y no mediante ideas o ideas preconcebidas de fuera del poema, deben ser manejados como una serie de objetos en campo de tal manera que se obligue a *esperar* a una serie de tensiones (que también son), y a esperar exactamente dentro del contenido y el contexto del poema que, a través del poeta y de ellos, se ha obligado a sí mismo a ser.

Puesto que la respiración permite que vuelva a entrar *toda* la fuerza-del-habla del lenguaje (el habla es lo «sólido» del verso, es el secreto de la energía de un poema), puesto que ahora un poema, mediante el habla,

tiene solidez, todo en él puede tratarse como sólidos, objetos, cosas; y, aunque insistiendo en la diferencia absoluta de la realidad del verso respecto de esa otra cosa dispersa y distribuida, se puede permitir a cada uno de estos elementos de un poema el desarrollo de sus energías respectivas, y, en cuanto el poema esté bien compuesto, se le puede permitir mantener sus propias confusiones, como hacen esos otros objetos.

Lo cual nos lleva a chocar, inmediatamente, bang, con los tiempos verbales, en realidad con la sintaxis, en realidad con la gramática en general, es decir, tal como la hemos heredado. ¿Acaso los tiempos verbales, acaso no deben ser maltratados de nuevo, para que el tiempo pueda mantenerse, ese otro absoluto que gobierna, al igual que deben mantenerse las tensiones-espacio de un poema, inmediato, contemporáneo del actuando-en-ti del poema? Sostengo que también aquí la LEY DEL VERSO*, que crea el verso proyectivo, debe cumplirse, obedecerse, y que las convenciones a que la lógica ha obligado a la sintaxis deben abrirse tan silenciosamente como el pie demasiado rígido del verso* antiguo. Pero un análisis de hasta dónde puede estirar un nuevo poeta las mismísimas convenciones de las que depende la comunicación por el lenguaje es demasiado grande para estas notas, que solamente pretenden, espero que sea evidente, echar esto a andar.

Déjame añadir esto solo. 'Tengo la impresión de que de pronto *todas* las partes del habla, en la composición por campo, están frescas tanto para el sonido como para el uso percusor, brotan como verduras desconocidas, sin nombre, en la huerta, cuando la trabajas, al llegar la primavera. Mira ahora Hart Crane. Lo que me asombra en él es la unicidad del empuje hacia lo nominativo, su empuje por ese único arco de frescura, el intento de volver a la palabra como asidero. (Si logos es la palabra como pensamiento, qué es la palabra como sustantivo, por ejemplo: pásame eso, como solía pedir Newman Shea¹⁴ en la mesa de la cocina de

a bordo, trae acá el ron, anda.) Pero hay en Crane una pérdida de lo que Fenollosa apunta con mucha razón, en la sintaxis¹⁵, la frase como primer acto de la naturaleza, como relámpago, como paso de fuerza de sujeto a objeto, veloz, en este caso, de Hart a mí, en todos los casos, de mí a ti, el VERBO, entre dos sustantivos. ¿Acaso a Hart no se le escapan las ventajas mediante un empuje tan aislado, no se le escapa el objetivo de todo el frente de sílaba, verso^{*}, campo, y lo que en consecuencia les pasó al lenguaje y al poema?

'Te devuelvo ahora a Londres, a los inicios, a la sílaba, por sus placeres, para intermitir:

*If music be the food of love, play on,
give me excess of it, that, surfeiting,
the appetite may sicken, and so die.
That strain again. It had a dying fall,
o, it came over my ear like the sweet sound
that breathes upon a bank of violets,
stealing and giving odour.*

Si la música es el alimento del amor,
¡toquen! Denme de ella en exceso, pues saciándome
quizá se hastie mi deseo y muera.
¡La melodía otra vez! Su cadencia se apaga.
Ah, llegó hasta mi oído como el dulce son
que al soplar sobre un campo de violetas
roba y trae su olor.¹⁶

El mal que hemos padecido es el manuscrito, la imprenta, el alejamiento del verso de su productor y su reproductor, la voz, un alejamiento de uno, de dos grados respecto de su lugar de origen y su destino. Porque la respiración tiene un significado doble que el latín todavía no había perdido¹⁷.

La ironía es que de la máquina ha salido un beneficio aún no lo bastante observado o usado, pero que lleva directamente hacia el verso proyectivo y sus consecuencias. Es la ventaja de la máquina de escribir, que, por su rigidez y sus precisiones de espacio, puede indicar exactamente, para un poeta, la respiración, las pausas, hasta las suspensiones de las sílabas, hasta las yuxtaposiciones de partes de frases que tiene pensadas. Por primera vez el poeta tiene el pentagrama y el compás que ha tenido el músico. Por primera vez, sin la convención de la rima y el metro, puede registrar el escuchar de su propia habla que ha hecho y mediante ese solo acto indicar cómo querría que todo lector, en silencio o de otra manera, diera voz a su obra.

Es hora de recoger los frutos de los experimentos de Cummings, Pound, Williams, cada uno de los cuales, a su manera, ha usado ya la máquina como partitura para su composición, como guion para su vocalización. Ahora solo nos hace falta reconocer las convenciones de la composición por campo para dar a luz un verso abierto tan formal como el cerrado, con todas sus ventajas tradicionales.

Si un poeta deja un espacio tan largo como la frase que lo precede, pretende que ese espacio se guarde mediante la respiración durante la misma extensión de tiempo. Si suspende una palabra o sílaba al final de un verso* (esta fue ante todo la aportación de Cummings), pretende que pase el tiempo que tarda el ojo —ese pelo de tiempo suspendido— en captar el siguiente verso*. Si quiere una pausa tan leve que apenas separe las palabras, pero no le vale una coma —que es antes interrupción del significado que del sonar del verso*—, síguelo cuando usa un símbolo que la máquina de escribir tiene listo:

What does not change / is the will to change

Lo que no cambia / es el deseo de cambiar¹⁸

Obsérvalo cuando aprovecha los márgenes múltiples de la máquina para yuxtaponer:

Sd he:

to dream takes no effort

to think is easy

to act is more difficult

but for a man to act after he has taken thought, this!

is the most difficult of all

Dj:

soñar no cuesta

pensar es fácil

actuar es más difícil

pero que un hombre actúe después de haber pensado, ¡eso!

es lo más difícil de todo¹⁹

Cada uno de estos versos* es un progresar tanto del significado como de la respiración hacia delante, y luego un retroceder, sin progreso o cualquier otro tipo de movimiento fuera de la unidad de tiempo local para la idea.

Hay más que decir para que esta convención se reconozca, especialmente para que la revolución de la que salió pueda avanzarse de tal manera que se publique ahora para contrarrestar la reacción ahora en marcha para devolver el verso a las formas heredadas de cadencia y rima. Pero donde quiero hacer hincapié aquí, mediante este énfasis en la máquina de escribir como registrador personal e instantáneo de la obra del poeta, es en la naturaleza proyectiva ya del verso tal como lo están practicando los hijos de Pound y Williams. Ya están componiendo como si el verso hubiera de implicar el leer su escritura, como si no el ojo sino el oído hubiera de ser su medidor, como si los intervalos de su composición pudieran apuntarse tan cuidadosamente que fueran precisamente los intervalos de su registro. Para el oído, que antaño tuvo la

carga de la memoria para estimularlo (rima y cadencia regular eran sus ayudas y sencillamente han seguido viviendo en forma impresa después de que acabasen las necesidades orales), puede, ahora que el poeta tiene sus medios, volver a ser el umbral del verso proyectivo.

II.

Lo cual nos lleva a lo que había prometido, el grado en que lo proyectivo implica una postura respecto de la realidad fuera de un poema así como una nueva postura respecto de la realidad del propio poema. Es cosa del contenido, del contenido de Homero o de Eurípides o de Seami²⁰ como cosa separada de lo que podría llamar los maestros más “literarios”. Desde el momento en que se reconoce el propósito proyectivo del acto del verso, el contenido cambia —cambiará—. Si el principio y el fin es la respiración, la voz en su sentido más amplio, el material del verso se desplaza. Tiene que hacerlo. Empieza con el compositor. La dimensión de su propio verso * cambia, por no hablar del cambio en su concebir, del asunto al que recurrirá, de la escala en que imagina el uso de dicho asunto. Yo plantearía la diferencia con una imagen física. No es casualidad que tanto Williams como Pound estuviesen comprometidos en diferente grado con un movimiento que acabó llamándose «objetivismo».²¹ Pero esa palabra se usó entonces en una especie de pelea necesaria, por lo visto, con el «subjektivismo». Ya es demasiado tarde para ocuparnos de este último. Se ha repetido magníficamente hasta morir, aunque todos estemos enredados en su agonía. Más aceptable para el uso presente me parece la formulación «objetismo», palabra que debe considerarse indica la clase de relación del hombre con la experiencia que un poeta podría enunciar como la necesidad de un verso * o una obra de ser como es la madera, de ser tan limpios como la madera al salir de la mano de la naturaleza, de que se les dé forma como cobra forma la madera cuando ha pasado por las manos de un hombre. Objetismo es el deshacerse de

la interferencia lírica del individuo como ego, del “sujeto” y su alma, esa extraña arrogancia por la que el hombre occidental se ha interpuesto entre lo que es como criatura de la naturaleza (con ciertas instrucciones que cumplir) y esas otras creaciones de la naturaleza que sin menoscabo podemos llamar objetos. Porque el hombre mismo es objeto, fuera cual fuere la ventaja que crea tener, cuanto más inclinado a reconocerse como tal, mayor será su ventaja, especialmente en el momento en que alcance la humildad suficiente para ser útil.

Se reduce a lo siguiente: el uso de un hombre, por sí mismo y por lo tanto por otros, depende de cómo conciba su relación con la naturaleza, esa fuerza a la que debe su pequeña existencia. Si se ensancha, encontrará poco para cantar que no sea él mismo, y cantará, la naturaleza tiene esos caminos paradójicos, mediante formas artificiales fuera de sí mismo. Pero, si se queda dentro de sí mismo, si queda contenido dentro de su naturaleza, como participante en la fuerza más amplia, podrá escuchar, y su oír a través de sí mismo le dará secretos que los objetos comparten. Y por una ley inversa sus formas labrarán su propio camino. En este sentido el acto proyectivo, que es el acto del artista en el campo más amplio de los objetos, lleva a dimensiones más amplias que el hombre. Porque el problema de un hombre, el momento en que adopta la velocidad²² en toda su plenitud, es dar a su obra su seriedad, una seriedad suficiente para obligar a la cosa que hace a intentar tomar su lugar junto a las cosas de la naturaleza. Eso no es fácil. La naturaleza trabaja con reverencia, hasta en su destrucción (las especies caen con estrépito). Pero la respiración es la cualificación especial del hombre como animal. El sonido es una dimensión que ha extendido. El lenguaje es uno de los actos que más lo enorgullecen. Y, cuando un poeta se fija en ellos tal como son en él (en su fisiología, si quieres, pero la vida en él, pese a todo), si elige hablar desde esas raíces, trabaja en el área en que la naturaleza le ha dado tamaño, tamaño proyectivo.

La obra *Las troyanas*²³ tiene tamaño proyectivo, porque puede alzarse, verdad, como hace su gente, junto al Egeo, y ni Andrómaca ni el mar disminuyen. En una dimensión menos “heroica” pero igual de “natural”, Seami obliga al Ángel y al Pescador a mantenerse alejados en *Hagoromo*²⁴. Y Homero, que es un cliché sin analizar tan grande que no creo que haga falta que insista sobre en qué escala lavan su ropa las chicas de Nausícaa.

Obras así, sostengo —y las uso sencillamente porque sus equivalentes aún están por hacer—, no podrían salir de hombres que concibieran el verso sin toda la relevancia de la voz humana, sin referencia al lugar de origen de los versos*, en el individuo que escribe. Tampoco creo que sea casualidad que en este punto final del argumento use como ejemplo a dos poetas dramáticos y uno épico. Porque arriesgaría la conjetura de que, si se practica el verso proyectivo el tiempo suficiente, si se lo conduce con fuerza bastante por la ruta que creo que dicta, el verso puede volver a acarrear material mucho más grande que el que ha acarreado en nuestra lengua desde los isabelinos. Pero no podemos meterle prisa. Solo estamos en sus comienzos, y, si me parece que los *Cantos* tienen más sentido dramático que las obras del Sr. Eliot, no es porque crea que han resuelto el problema, sino porque en ellos la metodología del verso señala una manera de la cual quizá un día se resuelva el problema del contenido más amplio y las formas más amplias. Es más, Eliot es prueba de un peligro cierto, de un continuar “demasiado fácil” con la práctica del verso como ha sido y no como debe ser practicado. Por ejemplo, sin duda el verso* de Eliot de “Prufrock”²⁵ en adelante tiene fuerza-del-habla, es “dramático”, está incluso entre los versos* más notables desde Dryden. Supongo que le surgió inmediatamente de Browning, como lo hicieron tantas de las primeras cosas de Pound. Fuera como fuere, el verso* de Eliot tiene antecedentes claros hacia atrás, en los isabelinos, especialmente en el soliloquio. Pero O. M. Eliot²⁶ no es proyectivo. Hasta se

podría sostener (y digo esto con cuidado, como he dicho todas las cosas acerca de lo no-proyectivo, habida cuenta de que cada uno de nosotros debe salvarse a sí mismo a su manera, y, ya puestos, cuánto debe cada uno de nosotros a lo no-proyectivo, y cuánto seguirá debiendo, dado que ambos van de la mano), pero se podría sostener que Eliot fracasa como poeta dramático porque se ha quedado dentro de lo no-proyectivo —que su raíz es solo la mente, y además una mente académica (sin alto *intelletto* pese a sus claridades evidentes)—; y que en sus escuchares se ha quedado ahí, donde están el oído y la mente, solo ha ido de su fino oído hacia fuera, en lugar de bajar por el mecanismo de su propia garganta, como digo que hace un poeta proyectivo, al lugar del que viene la respiración, donde la respiración tuvo su origen, de donde tiene que venir el drama, de donde, es la casualidad, manan todos los actos.

NOTAS

** En *Collected Prose* [*Prosa Reunida*], edición de Donald Allen & Benjamin Friedlander, University of California Press.

1. N. DEL T.: los términos originales *verse* y *line* se han traducido como *verso*. Para diferenciar cuándo Olson utiliza uno y otro —lo cual se ha considerado relevante—, *verse* aparece como *verso*, y *line*, como *verso* *.

2. “El verso proyectivo”, el ensayo más influyente de Olson fue correspondencia escrita y reescrita con Frances Boldereff y Robert Creeley, y se publicó en *Poetry New York* [*Poesía Nueva York*], n.º 3, 1950; reimpreso muchas veces, primero (en parte) en *The Autobiography of William Carlos Williams* [*La autobiografía de William Carlos Williams*] (Nueva York, Random House, 1951), pero también en el folleto “Projective Verse” [“El verso proyectivo”] (Nueva York, Totem, 1959), en *The New American Poetry 1945-1960* [*La nueva poesía estadounidense 1945-1960*], edición de Donald Allen (Nueva York, Grove Press, 1960), en *HU* [probablemente, *Human Universe, and Other Essays* [*Universo humano y otros ensayos*], Auerhahn, 1965, editado por Donald Allen, véase *infra*] y en *SW* [probablemente, *Selected Writings* [*Escritos selectos*], editado por Robert Creeley, Nueva York, New Directions, 1966].

El título tiene diversas fuentes, entre otras la «geometría proyectiva» (que Olson conocía por sus lecturas de Bonola, Coxeter y Weyl; véase “Equal, That is, to the Real Itself” [“O sea, igual al sí mismo verdadero”]) y el *arte proyectivo* del teatro (que Olson enseñó en 1952 en el Black Mountain College; su descripción del curso hacía hincapié en «los usos del poeta históricamente y de nuevo ahora como raíz del drama» [OJ 2: 27]).

“El verso proyectivo” ofrece una cristalización temprana de la poética de Olson, pero siguiendo la máxima de Edward Dahlberg: UNA PERCEPCIÓN DEBE LLEVAR INMEDIATA Y DIRECTAMENTE A OTRA PERCEPCIÓN, Olson siguió avanzando en su investigación. Sus tentativas de escribir una segunda parte incluyen la “Carta a Elaine Feinstein” de 1959, y dos ensayos inéditos diferentes titulados “El verso proyectivo II”, uno de 1956, y otro de 1959. En el primero de ellos, Olson pregunta:

¿Acaso el lenguaje solo tiene esa propiedad, permitir que el poeta trafique entre su yo y tu yo, cambiando sus términos por los tuyos, y sin obtener de ello más poder que tu admisión de que habla por ti? Pero ¿lo hace, aun en su mejor momento? ¿Puede, cuando eres tu propia implicación, y estás comprometido así, a tontas y a locas, poemas o no? En el próximo segundo hablarás con palabras que, propongo, son *previas* a todo lo que eres, y más necesarias para ti, si estás adecuadamente comprometido con lo que es ser humano, que los dedos de los pies, o el pulgar oponible, que si te mueves como lo ha hecho el hombre desde que o él o la naturaleza lo elevaron al habla, a la capacidad de hablar, te mueves contigo o contra ti —tienes más o menos vida— exactamente en la medida en que el lenguaje te faculta para ello (Storrs, *Prose Series*).

Pese al enfoque predominantemente literario del ensayo, el interés fundamental de Olson en el concepto de «Verso Proyectivo» es fenomenológico, lo cual se hace especialmente evidente en una prosa inédita de 1965, “The Projective, in Poetry and in Thought; and the Paratactic” [“Lo proyectivo, en la poesía y en el pensamiento; y lo paratáctico”]. Aquí Olson desarrolla una idea de «práctica» que sobrepasa con mucho el hincapié en la versificación del ensayo de 1950:

mi interés al añadir lo paratáctico a todo pensamiento previo sobre lo proyectivo (prospectivo prescriptivo eterno) es suponer, por experiencia, que la poesía y el pensamiento llamado conducta

propositiva «práctica» requiere un modo de acción diferente —actividad literalmente, vivir las 24 horas del día, comer incluso, hacer el amor de otra manera— encontrarte comprometido en una guerra imposible con lo realista, con los realistas—

...mi...argumento sería que...la sintaxis...o el orden de todo movimiento...tiene un nombre para sí misma parataxis

Aristóteles lo llamó la manera en que las cuentas se ensartan en una cuerda una cuenta e hilo tras otro. Y hay esa idea de que es un pie tras el pie previo de que nada pasa excepto como sucesión, y con *ese* orden de sucesión en el tiempo...conocido solo si tú mismo pones una cosa más después de otra cuya situación has expresado definitivamente, como tu pie el paso antes... etc. siendo la sucesión en el tiempo solo la experiencia en términos de un orden diferente y conocido y palpable... físico, literalmente y temporal...

Algo así de todas formas sería el sueño del éxito de lo que es también la utilidad, de lo que he llamado lo *Proyectivo* (Storrs, *Prose Series*)

3. Identificado por Ralph Maud como René Nelli, que en *Poésie ouverte poésie fermée* [*Poesía abierta poesía cerrada*] pregunta: «*Mais y a-t-il une poésie ouverte sur le réel et une poésie fermée sur les mots?*» [«Pero ¿hay una poesía abierta a lo real y una poesía cerrada a las palabras?»] (*Olson's Reading* [*La lectura de Olson*], págs. 84 y 277, n.º. 29).

4. La descripción que Keats hace de Wordsworth, de una carta a Richard Woodhouse, 27 de octubre de 1818:

En cuanto al Carácter poético (me refiero a esa categoría, de la cual, si soy algo, soy miembro; esa categoría que se distingue del egotista Sublime o Wordsworthiano; que es una cosa per se y está aparte,) no es él mismo; no tiene ser; es todo y nada; no tiene carácter; disfruta de la luz y de la sombra; vive en el deleite, sea fétido o hermoso, alto o bajo, rico o pobre, mezquino o elevado; disfruta tanto concibiendo un Yago como una Imógenes. Lo que choca al filósofo virtuoso deleita al poeta camaleón (*The Letters of John Keats* [*Las cartas de John Keats*], pág. 184).

5. El año 1910 (el propio año de nacimiento de Olson) es un imán por varios motivos, que devenga hechos igual que un imán atrae limaduras de hierro. En su poema de 1946, “La Préface” [“El prefacio”], Olson dibujó así la fecha:

() 1910 (

No es oscuro. Somos los recién nacidos...

.....
El paréntesis cerrado dice: los muertos entierran a los muertos,
y no es muy interesante

Abierto, la cifra está en la puerta, el horror suyo
y se marcha, poseído, oh, nuevo Osiris, barco de Odiseo

(CP 47)

En sus notas al Seminario de Mitología de Olson de otoño de 1964, John Clarke proporciona una glosa alternativa:

Entonces llegó el despertar psíquico:

1903 Gertrude Stein, *Quod Erat Demonstrandum*
[Lo cual se pretendía demostrar]
(pub. 1950 como *Things as They Are* [Las cosas como son])

1909 Stein, *Three Lives!* [¡Stein, Tres vidas!]
Pound, *Exultations* [Exultaciones], *Personae*

La Fenomenología de la Percepción del s. xx puso fin al periodo neolítico, 1910; el regreso de la posibilidad de una poética paratáctica, como con el hombre del Pleistoceno, cuando poesía y mitología eran una, *mythos-logos* intacto.

6. Al escribir a Robert Creeley el 22 de junio de 1950, Olson dice: «EL TROQUEO: con él, un nuevo idioma, para el USO, hecho USA (¿de dónde lo sacó, el troqueo? Intuición: de la Señorita Safo a través de [el poema en inglés antiguo] “Seafarer”» (*O/RC* I: 140). Aquí el sujeto es Pound, que en el *Canto* 81 dice: «Romper el pentámetro, ese fue el primer tirón.»

7. En una versión temprana del ensayo “Human Universe” [“Universo humano”], Olson escribe:

Recuperar una metodología de la expresión que será equivalente a las leyes que tan ricamente determinan la función original que llamamos vida humana; sin duda, esa es la misión. Y en otro lugar he sostenido que el primer principio es que si te propones transferir poder debes conseguir en el proceso de la transferencia una cinética equivalente al menos a la cosa de la que partes. Por eso no haremos nada hasta que afrontemos lo que somos, precisamente, las condiciones de un ser humano, qué es exactamente la naturaleza de una vida humana (“Disertación Glover”, pág. 271).

8. En el tercero de tres principios enunciados en “Retrospectiva”, es decir: «En cuanto al ritmo, componer en la secuencia de la frase musical, no en secuencia de metrónomo» (*The Literary Essays of Ezra Pound* [*Los ensayos literarios de Ezra Pound*], edición de T. S. Eliot [Nueva York, New Directions, 1968], pág. 3).

9. En una carta fechada 5 de junio de 1950, con ocasión de distinguir «forma» de «maravilla técnica», la cual describe como:

Chorrada absoluta. O sea: la inteligencia que importunó a Auden porque era una maravilla técnica, etc. Carente de control del carácter gastado e inútil de su esencia: el pensamiento. Una actitud que *antepone* el peso: sobre la forma / más que decir: lo que tienes arriba: nunca alcanzarás: el contenido. Jamás de los jamases. De todas formas, forma se ha convertido en un término tan inútil / que me sonroja usarlo. Daría a entender un poco del uso de Stevens (las cosas creadas *en* un poema y que existen en él...) y también pasaría a: los posibles modos de método para una vía a /un “asunto”: hacerlo claro: que la forma es solamente una *extensión* del contenido. Una “stasis” promulgada o posible para el pensamiento. (*O/RC* 1: 78-79)

10. Por lo visto, en una conversación. John Cech, en *Charles Olson and Edward Dahlberg: A Portrait of a Friendship* [*Charles Olson y Edward Dahlberg: Retrato de una amistad*] (Victoria, B.C., English Literary Studies, University of Victoria, 1982), cita una nota suelta manuscrita inédita de Olson de 1945: «Ve al extremo de tu imaginación y desde ahí sigue yendo: fracasa a lo grande, nunca tengas un éxito pequeño. E. D. convence otra vez: una intuición solo debe llevar a otro lugar más lejano (págs. 88-89)».

11. N. DEL T.: *The king and pin*: literalmente, “El rey y el alfiler”. *Kingpin* es el bolo central en el juego de bolos, y, en sentido figurado, el meollo, el alma de un asunto.

12. Poema anónimo del siglo XVI.

13. Copiado por Olson (junto con otras líneas) de “Mouths Biting Empty Air” [“Bocas que muerden aire vacío”], una prosa inédita fechada el 27 de octubre de 1946, actualmente en Storrs.

14. Un marinero de Gloucester también mencionado en “Carta 20” de *Los poemas de Maximus* (*MAX* 89, 91), en “The Morning News” [“Las noti-

cias de la mañana”] (*CP* 122), y en el “Journal of Swordfishing Cruise on the *Doris M. Hawes*” [“Diario de un viaje de pesca de peces espada en el *Doris M. Hawes*”] (*OJ* 7:10, 19) de Olson, 1936.

15. Hart Crane y Ernest Fenollosa (este habla de la sintaxis en *El carácter de la escritura china como medio poético*). Olson dirigió a Robin Blaser la misma crítica que a Crane; o sea: «Vales mucho para la imagen, pero no sabes sintaxis». Véase *Minutes of the Charles Olson Society*, n.º 8 (“A Special Issue for the Robin Blaser Conference” [“Número especial para la Conferencia sobre Robin Blaser”]), pág. 13.

16. Shakespeare, *Noche de Reyes*, 1.1.1-17. [Traducción de Piedad Bonnett.]

17. *Spiritus*: tanto *respiración* como *espíritu*.

18. Primer verso del poema de Olson “The Kingfishers” [“Los martines pescadores”] (*CP* 86).

19. De “The Praises” [“Las alabanzas”] (*CP* 98), de Olson.

20. Escritor japonés de finales del siglo *xiv* y principios del *xv*, también llamado Motekiyo. En 1961, después de leer una versión del *Yashima* de Seami en [la revista] *Origin*, Olson escribió a Cid Corman: «Si encuentras a alguien que haya traducido la *Autobiografía* de Seami literalmente y por completo, te agradecería que me lo hicieras saber. Sigo convencido de su importancia (leer su nueva obra que has publicado deja claro de nuevo el poeta impecable que es)» (*O/CC* 2 : 173).

21. La obra de un grupo de poetas vagamente asociados, publicado por primera vez por Louis Zukofsky en un número especial de la revista *Poetry* en 1931.

22. N. DEL T.: *speed* en el original. Quizá debería leerse *speech*, “habla”.

23. *Las troyanas*, de Eurípides.

24. Una de las obras Noh traducidas por Pound, cuya nota introductoria afirma: «La obra muestra la relación del Noh temprano con la danza divina» (*Ezra Pound: Translations*, [*Ezra Pound: Traducciones*] [New York, New Directions, 1963] pág. 308).

25. El poema de T. S. Eliot “La canción de amor de J. Alfred Prufrock”.

26. N. DEL T.: probablemente, Olson se burla aquí de Eliot mencionando la Orden del Mérito (O. M.) británica que este recibió en 1948.

MARIO JURADO



*Apropiación debida: Notas sobre traducciones de poemas
de Cage, Schuyler y Merwin*

DE MUY JOVEN YO NO PENSABA EN TRADUCIR. La traducción me parecía como una escalera: necesaria para llegar a un sitio determinado, y de la que luego es preciso deshacerse. Su destino es que se pierda, que no destaque, que no sea el motivo por el que se quiso llegar a ese lugar. En mi caso, ese lugar era la literatura en lengua inglesa, entenderla sin apópsitos, sin andamiajes. Estas metáforas con las que me estoy refiriendo a la traducción —escalera, andamio— la sitúan en un plano secundario: no es nunca origen; es consecuencia de la existencia de idiomas distintos. Ese carácter subsiguiente, y paliativo, no la hacía atractiva para mí. Sólo años más tarde empecé a entender que en literatura no hay nada que no tenga, en alguna medida, carácter secundario. Nos arrastra la corriente de las influencias *bloomianas*, y el mero intento de permanecer en la misma posición en la que se está ya es una forma de responder a esa corriente, y por tanto, de actuar reactivamente. La práctica de la traducción literaria obliga a admitir la supletoriedad presente en toda escritura creativa sin permitirnos que ésta sea ignorada, siquiera ilusoriamente. Quiero contar aquí cómo esta idea se fue adensando en mí, generada y desarrollada por la práctica de la traducción de poesía en lengua inglesa. El énfasis en lo supletorio de la traducción me llevará a tratar asuntos como la naturalización del texto traducido y la opción opuesta, su extrañamiento en la cultura de recepción. Aportaré ejemplos de traducciones realizadas por mí de poetas americanos para ilustrar la forma en que he encarado esas tendencias en distintos poemas, cómo he recorrido el sendero de la traducción hasta el momento presente, qué desvíos he tomado cuando me he encontrado con un cruce de caminos, y, hasta lo que da de sí mi conciencia de ello, por qué motivos los elegí.

Mi conciencia de mí mismo como traductor tiene un origen, un punto de partida, su fase del espejo. Ese espejo lo supuso para mí un poema de John Cage, “Lecture on Nothing”, del que, lamentablemente, no conservo el original en inglés. Hasta ese momento recuerdo denodados esfuerzos con algún poema de Elizabeth Bishop, algún acierto más bien casual con Frank O’Hara, pero no sabía por qué una traducción me parecía adecuada para un poema concreto, una parte de él, o alguna expresión en particular. Traducía sin visión de conjunto, apegándome a la certeza de las palabras, pero desviándome del poema a causa de la interpretación que realizaba, frase por frase, adoleciendo de cierta miopía textual. Lo que quiero decir con esto es que no concebía aún la traducción como una de las formas de la crítica literaria, que es lo que la considero ahora. Una de las primeras cosas en la que se tiene que convertir el traductor de un poeta es en su crítico, uno bien informado sobre valoraciones de su obra, influencias recibidas, aquéllas que de él o ella han pasado a otros poetas. El poema de Cage que traduje, “Lecture on Nothing”, “Conferencia sobre nada”, me ofreció la oportunidad de ejercer como crítico; en su caso, el poema aboca a ello pues era la única posibilidad de traducción que me pareció plausible: el poema te fuerza a una investigación previa para poder traducirlo. Incluyo aquí la traducción que realicé:

Eso es poeSía tal
decIr
siN

la Nececitas
tAl y como
Decir

poesíA tal y
Que
Como tÚ
necEsitas
naDa
eso Es
Como
decIrlo

nada que deciR
tal Y
naDa

quE
Como
sIn
deciRlo

decirLo
es pOesia como
nada que dEcir
eSo es

decirLO
dEcir
eSo

es Poesía
cOmo tú

dEcir
Sin nada
la necesItas
nAda
Tú
tAl

decirLo
Y como

neCesitas
esO
coMo
decirLO

necesiTas
como tÚ la
taL y como

nadA que
siN decir
dEcirlo
tal y Como

quE
Sin
poesÍa
Tú la
nAda que
eSo

*Sin nada que decir
y decirlo eso es poesía tal
y como tú la necesitas*

John Cage desarrolló una forma de escribir poesía llamada “*mesostics*”; los poemas *mesósticos*, como los acrósticos, forman una palabra, generalmente un nombre, que se repite en el interior de los versos, casi como un mantra, que sólo se revela de forma vertical: convierten ese nombre (suelen ser nombres de artistas que le importan los que Cage elige) en la médula espinal del texto, de forma literal y figurada. A veces surgen de la lectura de una obra, de la lectura “a través” de una obra, como en la serie “Writing for the Second Time through *Finnegans Wake*”, donde las palabras que se forma es “James Joyce”. Suponen, para Cage, una forma de, al mismo tiempo, homenajear e impelerse a la creación: una forma poética elaborada de la incisión de un nombre amado en el tronco de un álamo blanco. Esos poemas no son siempre tan quebradizos como el que aquí he traducido: se suelen poder leer sin las interrupciones, sin los hipoes de sentido, que “Conferencia sobre nada” presenta. Este poema es una versión *mesóstica* de una oración que Cage escribió en un texto que realmente *fue* una conferencia, y que se titula “Lecture on Nothing”, cuya versión escrita resultante hace pensar en el texto como un campo de fuerza y posibilidades por revelarse, ideas tan caras a poetas como Robert Duncan o Charles Olson, del Black Mountain College, donde el propio John Cage fue profesor. En las primeras frases, en los primeros compases de la charla experimental, o música hecha de palabras y de *tempi rubati* que es esa conferencia, Cage da con la siguiente definición de poesía (en un feliz hallazgo fruto de los tanteos textuales que conforman la conferencia desde su inicio):

	I have nothing to say	
and I am saying it		and that is
poetry	as I need it'	

Una definición casi *beckettiana* que entusiasma a autores vanguardistas pues acentúa el hecho de escribir, de encontrar la poesía al escribir, y no convertir el poema meramente en un acta de hechos previos a la propia escritura.

John Cage pronto comprendió que tal *dictum* sobre la poesía le era crucial, y lo empleó en otras obras. Y también le dio forma mesóstica: el poema que he traducido; para ello empleó tantos versos en el poema como letras hay en la oración completa. Para lograr la lectura mesóstica Cage decidió limitarse a las palabras de la propia frase; esto es algo que, en una primera lectura yo no supe ver: pretendía traducir las palabras que había en cada verso del poema en inglés; la búsqueda de cobijo en las palabras y en su establo, el diccionario, no me estaba llevando al poema. Otra era la senda que debía tomar. Debía comprender el poema de forma analítica, sí, pero también de forma sintética; eso implicaba no traducir las palabras de los versos sino el *procedimiento* que había Cage aplicado a la frase. Y eso hice; y al hacerlo entendí la importancia de una comprensión de ese aspecto, del *proceder* del poeta, una atención que debe imbricarse con conocimientos filológicos de cierta extensión y profundidad (todo lo que le sea posible al traductor en el momento de la traducción), un conjunto, en fin, de estrategias que se entretajan situando, *sitiando* al poema que se pretende traducir: en este caso, traducirlo era reconocer sus coordenadas; y es una idea que me parece adecuada no sólo para este poema, aunque bien es cierto que en él la fórmula de su composición es fundamental: hasta el punto de formar una cruz con las palabras de la oración de “Lecture on Nothing”, para así dejar claro lo *crucial* que resulta.

Encontrar esas coordenadas del espacio que un poema ocupa en la cultura de partida puede llevarnos a reconocer que no existen tales coordenadas, tal espacio, en la cultura de recepción, o que el que hay sólo coincide en parte, y no es parangón alguno de aquél en importancia, en centralidad. Esto es ciertamente un problema irresoluble, pero uno sin el cual no tendría sentido una traducción, ni existiría tampoco el deseo de traducir. El problema puede complicarse cuando lo negamos: cuando, al traducir, aclimatamos en exceso el texto original, hasta el punto de

que parezca autóctono, o lo mantenemos en un grado tal de extrañeza que no logra hablar en la lengua de traducción. Estos son dos peligros clásicos de la labor traductora, bautizados por Lawrence Venuti como “domesticación” y “extranjerización”, respectivamente. Esta tendencia polarizada se resuelve, según indican Zaro y Truman, por medio del concepto de *escopo* (*skopos*): la finalidad que un texto debe cumplir en la cultura de recepción.² Pero ¿cuál es la función que debe cumplir un poema? Puede tener consecuencias, pero nunca finalidades. Por eso en la traducción de textos literarios se han buscado elementos inmanentes al texto, como son sus rasgos formales, en concreto, determinar cuál es la *dominante* del texto a traducir:³ qué rasgos fonéticos, sintácticos, qué modo de presentar la información exhibe. Sin embargo, la decisión sobre cómo representar esa dominante puede tender hacia la extranjerización o la domesticación, pues no hay nada en el mero hecho de su determinación que asegure que esos extremos se disiparán. Voy a intentar ilustrar cómo he afrontado yo este problema en la primera sección de un poema de James Schuyler, “A Picnic Cantata”, “Cantata del picnic”:

Hoy no me siento muy bien
pero ya sabes lo que se dice:
lo que desees con fuerza
es lo que llamará a tu puerta.

¿Quién puede ser el que
está llamando a mi puerta?
No pueden ser de la lavandería,
hoy no es lunes.
No pueden venir a leer el contador,
no trabajan en domingo.
No puede ser la señora de la limpieza,
hoy no es viernes.

Podría ser el cartero
con un envío especial,
o el chico del reparto de la floristería
trayendo flores.
¿Quién las enviará?

O puede que sea un amigo.
Hoy es domingo.

Es domingo
pero es demasiado temprano todavía
para visitas dominicales.

Toc, toc,
¿quién es?
Abre la puerta.
¿Abrir la puerta a quién?
Abre la puerta y lo verás.
Buenos días, querido,
buenos días para ti,
hemos pensado que estaría bien
si tú y ella
os vinieseis conmigo
a dar un paseo en coche.

Podríamos preparar un almuerzo
y hacer un picnic
tomando el sol.

Un picnic en primavera,
qué estupenda idea.
Este día es ideal.
¿Qué nos podemos llevar?

Todas las cosas
que nos apetezcan.

En la cesta quiero que vayan
un panecillo de limón,
filetes y patatas,
solomillos de pescado,
crêpes con relleno de fruta y salsa de vino blanco
y una libra entera de chocolate con crema.
Cuatro platos y cuatro cubiertos
con el mango azul y blanco

y muchas servilletas.
Las servilletas son lo mejor de un picnic.

No podemos irnos de picnic
sin ketchup y sin coche.
¿Tienes coche?

Ya estáis montados en él.

Es verdad.

Alcánzame el mapa de carreteras
y planearemos una ruta.
Me gusta mucho planear rutas
en los mapas.
¿En qué carretera estamos?

Z 3

Veamos.
Deberíamos estar

en 3 B.

Gira a la izquierda en 11 F,

y no te detengas

hasta que veas un monte con forma de sombrero.

Podemos almorzar en el Parque Nacional del Sombrero.

Es mi parque favorito, se llama así por Henry Sombrero.

Léenos lo que dice la guía de él.

Este poema de Schuyler sirve de libreto de “A Picnic Cantata”, cuya música compuso Paul Bowles. Encuentro en este poema el mismo tono que en la novela sobre la infancia que Schuyler escribiera también a finales de los años cincuenta, *Alfred y Ginebra*: una ingenuidad sabia y activa, que analiza, y desmonta prejuicios y percepciones fosilizadas al hacerlo. Ingenuidad, en este caso, no es puerilidad, ni siquiera literalmente, pues no hay niños presentes en el texto. Sin embargo está el ocio, el gran protagonista de esa novela, ya que ella sólo se ocupa de la vida de sus pequeños protagonistas en los periodos vacacionales; quizá el ocio nos vuelva ingenuos, nos quite la capa de obligaciones laborales y nos revele de un modo más básico, no sujeto a normas externas laborales. Este poema me lleva a pensar en dibujos animados americanos de la época: en las parodias de documentales que realizara Tex Avery, en los que muchas veces el humor se daba cuando los dibujos tomaban las palabras en su significado literal (como los insectos en *Alicia a través del espejo*) o en los cortos de Bugs Bunny, con su actitud despreocupada, segura y llena de travieso descaro, una versión actualizada de Diógenes el cínico. Es difícil encontrar en la cultura española, a pesar del número de referencias que se activan, un equivalente de ellas, pues la española es una cultura en la que la ingenuidad se considera deficiencia y en la que la infancia frecuentemente se sentimentaliza, y supone un terreno de lucha para ideas, costumbres o ideologías de los “mayores”, quedando reducidos los niños a ofuscados testigos de aquéllas (pensemos en el cine español,

incluso en sus más altas cotas, como las logradas por Víctor Erice en *El sur* o en *El espíritu de la colmena*). La infancia española imita demasiado a los adultos, y por eso no presenta, en las obras artísticas que de ella se ocupan, ese rasgo ingenuo que, quizá demasiado automáticamente, adscribimos a la infancia. Este poema presenta, o representa para mí (y ésta es la dominante que percibo en él), una ingenuidad que no es fácil encontrar en la poesía española. O, en todo caso, remite retrospectivamente a caminos de la poesía española un tiempo recorridos, pero no tan transitados en el momento actual; ejemplos de esos caminos casi abandonados son los romances jocosos de Góngora (“Hermana Marica”); *Libro de poemas*, *Canciones y Suites*, de Lorca; *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, de Alberti. Con todas estas obras, aunque quizá más con la de Alberti, comparte este poema de Schuyler el retozo musical, *cantabile*, que no he dejado en ciertos momentos de remarcar con rimas, internas o entre versos. Pero no es su héroe un personaje trágico como la voz, que ríe por no llorar, aunque a veces llora, de *Yo era un tonto...* Es este deseo de introducir algo nuevo (en absoluto radical: quizá un leve matiz) el que está detrás de mi traducción de “Cantata del picnic”; mi intención (únicamente entendida a posteriori) es llegar a ofrecer en español esa ingenuidad despreocupada, desligada, de manera que sea reconocible como tal pero sin que eso signifique que es algo asimilado en nuestra lengua y en nuestra poesía. Es una *posibilidad*, y es eso lo que procuro que resulte: algo posible, no irremediablemente ajeno y remoto; tampoco algo ya hecho, sino *factible*. (Quizá sea ésta una de las características de las traducciones: no son hechos finitos, sino permanentemente factibles; por eso *siempre* se pueda realizar otra traducción, y, con el tiempo, se debe.)

En mi traducción del fragmento de Schuyler he optado a veces por locuciones muy cotidianas (“venir a leer el contador”), pero no veo ganancia alguna en extranjerizar ese tipo de frase; en cuanto a mantener las mar-

cas comerciales que Schuyler menciona (“Milady’s Blintzes”, “Child’s creamoginized chocolates”), lo hubiese hecho si esas marcas fuesen conocidas hoy y su mención nos diese la imagen de la comida a la que se refiere, pero he decidido que era preferible una descripción y no detener el ritmo del poema manteniendo esos nombres comerciales, información ya un tanto críptica incluso para un lector nativo. ¿Domestica esa opción el poema? Le resta alejamiento, pero no considero que llegue a domesticarlo pues los productos descritos no tienen en nuestro imaginario español una correspondencia exacta y popularizada; domesticaría el poema completamente empleando una marca comercial conocida en España en lugar de la mencionada: “Nestlé extrafino”, por ejemplo. Pero aun así, un *picnic*, aunque la palabra la empleemos en español, no responde en nuestro idioma al tipo de evento que se despliega en el poema, con un añadido sentido de ritual que “comer en el campo” no tiene para el español. Creo que la traducción preserva esa distancia de lo “no propio”, que es la que hace atractivos tanto la actividad del picnic como el poema, sin convertir a éste en un jeroglífico de referencias.

Hay otro sentido en que la traducción incide sobre “lo propio”; como dice Franca Cavagnoli, «la traducción obliga a elegir», y esa elección se realiza en el seno (seno que por ello revela su labilidad) de la lengua de llegada. Lo que parecía propio, tan cercano que no se podía distinguir, se revela como lo que siempre ha sido: algo tan ajeno como la lengua desde la que traducimos. Así que una de las consecuencias de la traducción para el que la realiza es el desvelamiento de la forma de significar de su lengua; lexemas dormidos, etimologías entumecidas por el uso, se despiertan y afloran: el latín se vuelve necesario (que es algo más importante que ser *útil*), no sólo porque esté presente en tantas raíces del vocabulario del inglés con un sentido más cercano al latino original que en castellano, sino porque al traducir la etimología de las palabras se activa, y lleva a que los vocablos que son candidatos para la traducción

vibren en el contraste de su oposición, tanto diacrónica como sincrónica. Para que exista vibración debe haber espacio, igual que para que exista el eco debe haber una cámara de resonancia. El espacio para esa vibración lo ofrece la posibilidad de traducción, el territorio de posibilidad que el traductor busca, y en parte, crea en la lengua de llegada. La intensidad de esa vibración, el modo en que se atraen y repelen posibles acepciones y usos de varias palabras, o el modo en que esa vibración se detiene, y acaba por indicarnos, casi irremediabilmente (así se experimenta, al menos, en los casos más afortunados), el término que resulta más ajustado. Relaciono esto con la idea, ya mencionada, de que la traducción es una forma de crítica literaria y de análisis de la lengua; pero lo es tanto para el idioma del original como para el idioma de traducción. Traducir, pues, conlleva aprender tu propia lengua. Y de aprender una lengua y los efectos y consecuencias en los que la aprenden trata el poema de W.S. Merwin titulado “Learning a Dead Language”, “Aprender una lengua muerta”:

No hay nada que puedas decir. Primero debes
aprender a escuchar. Puesto que está muerta
no llegará a ti por sí misma ni tú por ti
mismo la dominarás. Por lo tanto, debes
aprender a permanecer callado cuando se imparte,
y, aunque todavía no puedas entender, recordar.

Lo que recuerdas se salva. Para entender por completo
lo más mínimo tendrás que considerar
el total de la gramática con todos sus accidentes
y todo su sistema, con la perfecta unidad
de propósito que posee porque está muerta.
Puedes aprender sólo una parte cada vez.
Lo que se te da para que lo recuerdes
se ha salvado de la opacidad de la muerte
por haber sido recordado antes. El único empeño

de una lengua cuya habla está muerta es el orden,
incompleto sólo allí donde alguien ha olvidado.
Descubrirás que ese orden te ayuda a recordar.

Lo que consigues recordar se vuelve tú mismo.
Aprender consistirá en cultivar la conciencia
de ese orden dirigente, ahora depurado de las pasiones
que originó; hasta que, buscándola en él,
puedas encontrar por fin la pasión que lo originó,
oírla en su habla y en ti mismo.

Lo que tú recuerdas te salva. Recordar
no es repetir sino oír lo que nunca
ha estado en silencio. Así, lo que aprendes
de los muertos es orden, cuál es tu propio sentido
memorable, qué pasión se alcanza a escuchar
cuando no hay nada que puedas decir.

El carácter sentencioso de este poema —podemos considerarlo su dominante—, el modo en que se construye en un cuidadoso encadenamiento de consecuencias, me ha llevado a atender especialmente los vocablos que constituyen cada eslabón, para no romper ni entorpecer la cadena. El uso de los pronombres, así como de términos que pudiesen repetirse con los matices con los que se emplean los que se repiten en el poema original, me ha llevado a calibrar los lexemas de las palabras que he empleado; cuando la vibración de sus sentidos se detenía, en este caso, era porque la sentenciosidad se hacía manifiesta: así es cómo el término se presentaba como adecuado. Como la propia labor de traducción, la de aprender una lengua muerta supone la aceptación de nuestra posición postrera, secundaria, en la cadena de la lengua y la literatura; y sólo desde esa humildad creativa (que en absoluto es anulación) podemos introducirnos en ella.

El poema de Merwin rechaza una teoría general y *a priori* para el aprendizaje de la lengua muerta; traducir es como ese aprendizaje, siempre incompleto, siempre factible, pero jamás perfecto. Traducir implica aprender tu propia lengua del modo en que este poema lo expone, pues cada poema crea un territorio diferente del resto; reconocer sus coordenadas, situarlo, es fundamental para elaborar el mapa que, en un primer momento, podemos pensar que una traducción será. Pero en realidad en la traducción, para elaborar el mapa de un territorio, empleamos otro territorio. Ese territorio, en poesía, pocas veces se acomoda a la lengua de traducción; por tanto, debe abrir un espacio en ella. Quizás las palabras propias lo necesiten: quizá necesiten vibrar.

1. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1973. P. 109.
2. J.J. Zaro y M. Truman, *Manual de traducción*, SGEL, Madrid, 1999, p. 36-37.
3. Franca Cavagnoli, *La voce del testo, L'arte e il mestiere di tradurre*. Feltrinelli, Milán, 2012, p. 25.

VALERIO MAGRELLI

Poesía y sociedad

Conversación con Francesco Diaco

Traducción de Juan Carlos Reche



FD. Empezamos con una pregunta sobre el mundo editorial e internet. A la luz de la situación del mundo editorial contemporáneo, marcada por el paso de una política de beneficio sobre el total de las publicaciones a otra de ganancia sobre cada *sumando*,¹ ¿cuál es su opinión sobre las novedades aportadas por la difusión de los blogs literarios y la autopublicación? En su último libro, *El sesenta y ocho realizado por Mediaset*,² se leen posiciones más bien definidas en lo que se refiere a la necesidad de un filtro constituido por la crítica.

VM. Debo confesar que tengo sólo una gran reserva respecto a los blogs: la cuestión de las competencias. Para no caer en equívocos, aclaro antes de nada que la diferencia entre red y mundo editorial no está en el soporte, es decir, en el papel. La credibilidad y el valor de un editor no dependen de la celulosa, sino más bien de un sistema de filtros, de cooptación. Recientemente he vuelto a publicar un libro que había traducido y he pasado un mes al teléfono, hablando de comas y párrafos. Yo estaba entusias-

mado, el editor estupefacto. A mí me parecía un sueño la idea de que otra persona se dedicase exclusivamente a mejorar mi trabajo. Durante esta experiencia se ha dado una verdadera colaboración: en muchos casos he rechazado sus sugerencias, en muchísimos las he aceptado, comenzando por las erratas y hasta llegar a soluciones verdaderas y propias. ¿Qué es un editor? El editor es para mí un sistema de protección y de criba que, si funciona, drena —literalmente— los materiales del organismo social y cultural. Es por esto que durante un tiempo en el *Corriere della Sera* estaban Caproni y Macchia, y hoy D'Orrico. Lo que pasa es que estamos en diálisis, ya que ya no hay filtros. De hecho, D'Orrico no es un crítico literario —lo ha dicho muy bien Tiziano Scarpa—, D'Orrico es un *book-jockey*; así como existen los *disc-jockeys*... ¿Llamariais musicólogo a Albertino? No, simplemente porque se trata de cosas bien distintas. D'Orrico tiene menos competencias, ciertamente no está al nivel de Mengaldo, y sin embargo en el *Corriere* no escribe Mengaldo. Pero llego al punto: mi problema con los

blogs es el equivoco que alimentan en la interpelación al lector. A mi modo de ver, el lector —pretendo ser muy drástico— no ha de tener voz y voto, como se decía otrora en las abadías. Durante el voto, en la asamblea, el lector no tiene derecho a hablar porque hablan los especialistas, los que tienen competencias. ¿Cómo se crean estas competencias? A través de un sistema de selección que en otro tiempo funcionaba: licenciatura, suficiencia investigadora, doctorado, postdoctoral, etc... Cuando esto no funciona, hay, en cualquier caso, otras vías de formación: conozco varias personas de gran valor que no son del ámbito académico. Por ejemplo, yo propondría el sistema de horas de lectura, como los pilotos. ¿Cuándo se puede pilotar un *jumbo*? Cuando, recurro a una hipérbole, se han hecho 8000 horas de vuelo. ¿Cuándo puedes escribir tu opinión sobre un libro? Cuando has leído 8000 libros de teoría, de narrativa, de poesía; y si no, no puedes hablar. Yo no quiero saber las opiniones de los lectores, no me interesan: debe prohibírsele al lector hablar. Y es que parto de la gran

idea de Borges por la que estoy más orgulloso de mi trabajo de lector que del de escritor. Ser lector es una cosa importantísima. Esta especie de *todos caballeros*, esta competición en ser todos críticos es insensata porque el lector tiene ya, por sí mismo, una enorme e inmensa dignidad. Los blogs tienen este riesgo, transforman a los lectores en estudiosos, y esto no es posible.

FD. ¿Hay también algo de narcisismo?

VM. Por supuesto que sí. Y no hablemos de las discusiones que se convierten en peleas. Yo jamás he visto una agresividad tal, ataques personales tan llenos de violencia y rencor. Pero todo esto es sólo un lado sociológicamente interesante. Lo importante para mí es dar al estudioso la jurisdicción que le corresponde. Yo no dejaría que me sacara los dientes un lector de *Ortopedia hoy*; quiero un dentista. No entiendo porqué cuando se habla de literatura, las competencias tienen que desaparecer. Igual por cuanto respecta al cine, que es un arte complicado. Está bien que se hable sobre

una película, pero en el bar, con los amigos.

FD. A veces los mismos literatos se meten a expertos cinematográficos.

VM. Para mí es un gran error, pudo funcionarle a Moravia o a Lodoli, pero éstas son excepciones geniales. Para hablar de cine hay que haberlo estudiado a fondo, conocer la teoría y la praxis del montaje, su historia, las relaciones entre guionistas, productores y actores. Como en la historia del arte hay que conocer quién encarga el cuadro. O sea, yo encuentro que el blog tiende a borrar todo esto, fenómeno para mí extremadamente grave. El lector que lea; que ya es muchísimo.

FD. Frecuentemente se afirma que usted es un poeta irónico. Yo no estoy de acuerdo con este lugar común: en *Ora serrata retinae*³ reconozco, como mucho, una ironía romántica, schlegeliana, en el sentido de un desdoblamiento, hasta el verse verse de Valéry. Pero la *Stimmung* de fondo me parece seria y trágica. Los elementos de ironía y autoironía hacen su aparición cuando cae la primera barrera, la de la sublimación; es decir, cuando especialmente a partir de *Ejercicios de tiptología*,⁴ se habla del yo de manera más explícita (infancia, manías, viajes). La presunta cifra

irónica, asociada al año de su debut (1980 como umbral simbólico de una época) y a los temas dominantes de los primeros títulos han hecho que se le asocie frecuentemente al Postmodernismo. De hecho, al principio usted indagó en cuestiones gnoseológicas, filosóficas y perceptivas más que político-sociales. Si pensamos en Pasolini o Fortini se nota rápidamente la diferencia. Sin embargo, poco después usted llegó a unir estas dos dimensiones (pienso en *Disturbios del sistema binario*)⁵. Resumiendo: ¿usted se reconoce en una posición irónica, lúdica y postmoderna o, más bien, su intención es la de asociar el aspecto filosófico al social, en un camino que partiendo de la fundación del sujeto cognoscente consigue luego abrirse hacia lo otro (familia y mundo), la acción y la historia?

VM. Me quedé muy impactado por una conferencia de Sanguineti en la que, cuando le preguntaron «¿por qué escribe poesía?», él respondió que se escribe por antipatía. Gran parte de mis posiciones han sido dictadas (pienso en el hermoso libro de Stratobinski, *Acción y reacción*)⁶ por una suerte de reacción. El primer libro estaba realmente, aunque no se viera, en los límites del *pamphlet*, era violentamente hipocondríaco. Yo respondía a esta efusividad que veía en

el aire con un discurso cerrado, milimétrico, gnoseológico. Dicho esto, muy francamente cuando oigo “Postmoderno” mi reacción es la de estar frente a una ofensa, ni más ni menos, aunque ame a algunos grandes autores de la Postmodernidad americana. Decir «lúdico e irónico» es definir una postura que está en las antípodas de la mía. Es más, esta idea de lo trágico como pulsión primaria (me alegra que haya sido notado) es justamente lo que yo advierto como camino, como rastro. Todo el resto, me disgusta si se intuye porque está completamente fuera de mis intenciones. Nada para mí es más inimaginable que jugar. El juego existe, sí, pero sólo cuando, en forma de caligrama, de anagrama, se injerta en un tejido elaborado. El mejor ejemplo de todo esto, para mí, es Perek, *La disparition*.⁷ Ahí él hace el juego, hace un lipograma, pero como símbolo de esta amputación de *eux*, de ellos, que son sus padres y los Hebreos deportados. En su momento lo dejé escrito: me gustan los crucigramas porque son palabras en su cruz. Esto vale siempre para mí, incluso en las formas más divertidas, como en las *Didascalias*.⁹

FD. Recuerdo un poema suyo sobre el juego *Scarabeo* en sentido mortuario, con la macabra paranomasia pasado/ corredizo [scorso / scorsoio].

VM. Exactamente. Además es un

poema importante para mí, porque después leí sobre el «progreso corredizo» de Zanzotto, y yo había escrito sobre el «siglo corredizo» en homenaje a Mandelstam.

FD. Frecuentemente le han asociado con Calvino por su escritura tersa y racional. En su último libro, además (aunque no sea posible atribuir inmediatamente las posiciones de los personajes que hablan a las del autor), se encuentra una dura diatriba contra *La dialéctica de la Ilustración* de Adorno. En el mismo texto, se reivindica por un lado la exigencia de una izquierda de gobierno, socialdemocrática, capaz de asumir las responsabilidades del reformismo, y por otro lado lo imprescindible de un proyecto alternativo y radical, sin cesiones a una *Realpolitik* entendida como oportunismo cínico. Usted sostiene que hay que apuntar a poco para conseguir mucho, que hay que ser como un contable, pero de la propia utopía. Por lo que respecta a la poesía, ¿qué valor ético-civil tiene para usted la escritura y qué importancia comporta la elección del estilo adoptado? Poesía como resistencia a una explotación de la lengua en sentido propagandístico-publicitario (la tesis del *Sesenta y ocho realizado por Mediaset* es que el poder mistificador de la palabra ha hecho triunfar

las exigencias de la imaginación sobre las necesidades concretas, sobre el análisis realista de las condiciones socioeconómicas), como posibilidad de conjugar la realidad en subjuntivo planteando otros mundos posibles, otras sintaxis; en fin poesía, como comunicabilidad que permita la sociabilidad (me refiero a la claridad de su discurso).

VM. A veces cito una hermosa frase de Brodsky sobre la poesía que la define como auténtica meta antropológica, como expresión de máxima solidaridad lingüística. Si el hombre se diferencia de las bestias —dice— como animal político dotado de lenguaje, entonces la poesía, que es la máxima expresión lingüística, será, justamente, meta-antropológica.

‘También Octavio Paz ha dejado escritas espléndidas páginas sobre esto. Pero volviendo a la cuestión de fondo, he sentido una verdadera transformación en el devenir de estos 35 años de escritura (algunos textos salieron en revistas y antologías en el 77-78, pero habían sido escritos antes), que resumo con una ocurrencia: «he pasado de Ponge a Brecht. El motivo ha sido que la sociedad ha pasado de Brecht a Ponge». Es como si lo hubiera entendido hace poco, pero he tomado nota de esta naturaleza mía de “bastian contrario”, y es como si siempre lo hu-

biera sido. Bajo una apariencia dócil, casi pávida, de temor o preocupación, en realidad casi siempre acababa por ir a contracorriente. Otrora tenía amigos que durante las asambleas —teníamos asamblea fija, todos los días, no había que anunciarla— invitaban a matar fascistas, etc... Éramos demasiado jóvenes para entrar en el terrorismo, aquélla era la generación anterior a la nuestra, pero el clima era compartido.

FD. Por lo tanto su elección era una antiretórica.

VM. Sí, también porque —y es tontería decirlo— todos estos han terminado en Mediaset, en las grandes empresas petrolíferas, son *managers*, banqueros... ¿Cómo es posible, si estaban en *Potere operaio*?⁹ Me acuerdo de una gran anécdota de Ionesco. Ionesco estaba en una cena en casa de amigos, en Saint-Germain, cuando escucha los primeros ruidos de las manifestaciones; entonces se asoma y grita: «Basta, dejadme comer en paz, de todas formas acabaréis todos de notarios». Pero sin generalizar, yo, de verdad, era el único en mi escuela que evitaba esos eslóganes (naturalmente me consideraban de derechas; porque era del *Manifesto*,¹⁰ no me daban ni siquiera la palabra...) ‘También tengo que añadir que mi padre

era una especie de Montanelli, o sea ha pasado la mitad de su vida aterrorizado por Stalin y la otra mitad aterrorizado por Berlusconi. Y yo lo encuentro particularmente lúcido. Sólo que él, así, me ponía en una situación invivible, no podía ser antiestaliniano inmerso en un ambiente así. Recuerdo un gran choque que tuve con él en que le dije: «Tienes razón pero, te ruego, no me hables de política, porque ya no puedo más». Tenía razón mi padre al confrontarse con todos los otros, y no es por nada que todos los otros entraron en Mediaset. De aquí nace mi irritación. Entonces, para huir de la retórica del compromiso, me refugié en Berkeley, en Hume, en el lenguaje analítico, hasta que descubrí a Ponge. Avanzando, al ver el desmantelamiento del estado democrático, he cambiado. El peligro ha tomado ya una forma tal que corremos el peligro de volver a 1788: estamos perdiendo lo obtenido con la Revolución Francesa. El gobierno Monti que pretende cortar la universidad pública para financiar la privada pertenece al 1788. Y el 88 es anterior al 89. Yo, que siempre he sido una persona apacible y tranquila, hoy creo que hemos llegado al punto en el que se justifica una insurrección. No puedo tolerar los miles de profesores de religión que sin unas oposiciones vienen pagados por el estado. Es-

tamos en una teocracia (y pienso en Montaigne, en Étienne de La Boétie, en el *Contra uno*¹³). Pero volvamos a la Ilustración. La Ilustración para mí siempre ha sido la aguja de la brújula, llegué ahí estudiando a los libertinos, pero incluso parto de los primeros movimientos libertarios en la filosofía árabe luego reprimidos.

FD. Los pensadores por los que la filosofía viene antepuesta a la revelación.

VM. Exacto, fue dicho hace mil años... Cuando siento que la revolución grita «Alá es grande» me desmoralizo; también la religión se justifica así... Por lo tanto, la Ilustración para mí es el movimiento que ha llevado kantianamente al hombre a la mayoría de edad. Cuando escucho decir que de la Ilustración salen las ss, respondo con una invitación a venir a Roma: una ciudad llena de autobuses turísticos pagados por el Estado que sirven al Vaticano. Estamos en una teocracia.

FD. Quisiera volver a la cuestión del lenguaje. Me vienen a la mente una carta de Fortini a Calvino y un artículo suyo ("Escribir claro"). ¿Cuán importante es ser comprensible y cuánto, sin embargo, un estilo inmediatamente accesible comporta una

concesión a un buen sentido superficial, un compromiso con la ideología dominante?

VM. Yo estoy en las antipodas de Fortini. Lo estimo tanto como crítico y poeta, como lo desestimo como maestro político. A mi parecer, ha tomado decisiones indefendibles (ir a enseñar a las universidades sudfricanas del *apartheid*, o escribir en *Il Sole 24 ore*), propiciándose así críticas más que legítimas. Por ejemplo, Beniamino Placido, si bien era un polemista inconmesurablemente inferior, dijo justamente que Fortini le recordaba a las señoras que se asomaban por la ventanilla del taxi invitando a los otros a que cogieran el autobús. Yo, sin embargo, seguí la lección de Pagliarani y tuve relación al principio con el Grupo 63, pero cometí el error de escribir una monografía sobre el Dadaísmo¹⁴. Entonces, me di cuenta de que un siglo antes todo había sido hecho y dicho, y dejé esa estela. Christian Morgenstern es de finales del Siglo XIX, de la época de mi bisabuelo. Steiner ha dejado dicho que todo el arte conceptual es una nota a pie de página al Dadaísmo. Continuando con la Ilustración, la primera vez que tomé la palabra en público fue en un gran debate en el que participaba Ludovico Geymonat. Tomé la palabra

trepidantemente, ya que tenía quince años, para defender la Ilustración como movimiento que nos había liberado de la Iglesia. En aquellos años las victorias en el campo del divorcio y el aborto nos habían hecho olvidar que la Iglesia es un ejército. Los tanques del Papa se llaman Marcinkus¹⁵. Nuestros derechos son un botín en riesgo. Nos olvidamos de que, perdóneme la generalización, la única diferencia entre Occidente y Oriente ha consistido en la victoria, o quizás menos, del aparato eclesiástico. Legarlo todo a los *lager* es para mí un insulto a los mártires del movimiento librepensador, desde Vanini, a quien arrancan la lengua antes de la hoguera, a Giordano Bruno. Éstos sí que eran resistentes, eran partisanos torturados por un poder eclesiástico en vez de político. Olvidamos que toda concesión que disfrutamos ha sido impuesta por la Iglesia. Dos meses antes de Porta Pia, el Papa podía ejecutar sus condenas a muerte.

FD. Volviendo a la referencia al Dadá, quisiera preguntarle cuál es su relación con la tradición y con la innovación, la ruptura. Anteriormente, usted ha aclarado que, escribiendo en una época en la que estaba de moda ser vanguardistas, la originalidad paradójicamente consistía en la elección de un clasicismo mo-

derno. ¿Qué importancia ha tenido para usted Montale, más allá de las meras citas y de los homenajes (“No nos pidan la palabra” en “Rosebud”, “El carnaval de Gerti”, “In limine”, “Frecuentemente el mal de vivir” en otros textos)? Algunas analogías pueden encontrarse en el *ethos*, en la postura, y quizás incluso también en las respectivas parábolas poéticas.

VM. En *Didascalias para la lectura de un diario*, por ejemplo, fundo a Montale y a Gozzano, «en el salón murmura la parietti»¹⁶. Desde un punto de vista técnico, podría partir de la voz *Ripio* que he incluido en *Qué es la poesía*.¹⁷ Hay una carta de Montale comentada por Gorni en la que, tras siglos usando el ripio para hacer cuadrar el verso, Montale confiesa haberlo usado para no hacer endecasílabos. Lo encuentro extraordinario, ésta es su primera lección para mí.

FD. Esto va en el sentido de su extraordinaria pericia métrica escondida bajo una sobria *sprezzatura*.¹⁸

VM. El segundo dato es la inmensa desilusión que se advierte cuando se leen sus últimos poemas, los más cotidianos, desde *Satura* a los *Diarios*. Y finalmente hay poemas que me han marcado a fuego: “Pálido y abortó”, con eso basta. Unos mínimos recursos

lingüísticos de los que me he nutrido. Además del primer Montale, para mí es importantísimo el primer Ungaretti. Sin embargo, habiendo estudiado yo filosofía, lenguas y literaturas extranjeras, llegué a la poesía italiana muy tarde. Es esto también una reacción a la escuela.

FD. De hecho su xenofilia constituye un *unicum*. Ligado a este aspecto, quisiera hacerle notar que usted y Milo De Angelis son los dos únicos poetas contemporáneos presentes en casi todas las antologías. Usted, sin embargo, es un *outsider*; una isla que no ha hecho escuela o prosélitos. De Angelis, sin embargo, se inserta en el nutrido filón de la mística de la palabra poética. Extrañamente ambos comparecían en *La palabra enamorada*¹⁹, y sin embargo sus poéticas son muy distintas entre sí.

VM. Es cierto. Nos conocimos en Orvieto, donde hubo un grandísimo festival de poesía, tras Castelporziano. Llegué en tren, sin conocer a nadie, y terminé compartiendo un cuarto de hotel con otros cuatro chicos, conocidos por casualidad. Allí se podía escuchar de todo: Manganelli, Eco, Einaudi, Arbasino, Giuliani, Porta, Pagliarini, hasta que llegaron los obreros a okupar... Fue una especie de *happening*.

FD. Una curiosidad puntual. Algunos críticos sostienen la hipótesis de que Patrizia Cavalli pudiera haber tenido influencia sobre sus primeros poemas en lo que concierne a la adjetivación, el ritmo y una particular disposición de las palabras.

VM. No. Porque no la había leído. Quisiera añadir que es una hipótesis muy plausible y aguda, pero no es así. Añado también que muchos críticos me han referido una cierta unión con Cattafi, que sin embargo lei por primera vez ya tardíamente y, es más, sin advertir cercanía alguna.

FD. Al estudiarle, he descubierto una dialéctica profunda que, tal vez, pertenece a la contemporaneidad, partiendo de reflexiones de Blanchot, pero también de Foucault. Si el Renacimiento se basaba en el concepto de semejanza, en una armonía universal de remisiones, si la edad moderna se sustentaba en la teatralidad, en una distancia percibida como medible, la contemporaneidad nace de una idea nueva de profundidad vertical, de una fractura. Tenemos, de hecho, dos niveles bien distintos: uno es el nivel del Sentido —sea eso Trabajo, Vida o Palabra—, el otro es el nivel positivista de los objetos, el de su capacidad de darse. Para mí, su poesía delinea una teoría

de la literatura y del conocimiento a partir de premisas parecidas. Por ejemplo, es posible localizar una serie de figuras de la profundidad (ya presentes en el Romanticismo) como la mina, el subsuelo, el magma hipogeo. Me gustaría saber cómo ha declinado el contar con dos planos. Me refiero también al alegorismo, en el que se tiene una atribución de sentido no garantizada intrínsecamente. En su producción, destacaría, por ello, un amor y una nostalgia por el Origen mitigados por la conciencia lúcida de cuánto es peligroso el culto a lo inefable, por una crítica al Mito de derivación benjaminiana y adorniana. En el *Sesenta y ocho* usted cita nuevamente a Musil (un anillo perennemente atraído por un núcleo inalcanzable) y a Heidegger. A mi parecer, también en Freud está presente la idea de un fondo inefable del que nace o se influencia todo lo visible en la superficie. Una suerte de teología negativa en la que, advirtiendo lo ineludible de la prisión lingüística, usted se centra sobre todo en la traducción, en el proceso que hace el afásico nóumeno comunicable a todos (señalo las isotopías sacras), y valoriza los disturbios de la palabra, la difracción *in absentia*. Volviendo al paralelismo con el Inconsciente, citaría también la teoría de Orlando: su retorno de la *repre-*

sión formal tal vez es confrontable a las *Vetas* (entendidas como figuras retóricas, desvíos metafóricos, regresión lúdica e infantil) en que se encubren, revelándose al mismo tiempo, las *Naturalezas*.

VM. Respecto a Blanchot: mi tesina de licenciatura sobre Joubert, un autor totalmente desconocido, nace justamente de haberlo descubierto en Blanchot, que le dedica dos ensayos, en *Le livrer à venir*. Esto para decir lo importante que Blanchot ha sido para mí. Me reconozco perfectamente en lo que usted ha dicho. Hay en mí una actitud alegórica, pero también muy animista. Para mí ha sido muy importante descubrir los libros de Aleksandr Luriya²⁰, un gran neurólogo ruso que, a diferencia de Freud que seguía muchos casos por poco tiempo, siguió sólo dos casos, pero durante veinte años. Estos dos casos son admirablemente simétricos. El primero es la historia de un oficial que durante la guerra sufre una herida en el cerebro, en las células estrelladas hepáticas, por lo que se verifica en él la desintegración del lenguaje. Por ejemplo, no consigue pronunciar la palabra “caballo” porque cuando llega a la *ele* ya ha olvidado la *ce*. Es como si advirtiera una curvatura del horizonte verbal, razón por la que no consigue mantener todo

junto. La vía de salida que Luriya genialmente le propone es recurrir al elemento cinético. Le sugiere escribir su vida sin pensar, aferrándose al movimiento, a una especie de melodía interior. Así el paciente escribe setecientas páginas de autobiografía que no puede leer. El caso opuesto, que es el que más me interesa, es el de un mnemonista, muy parecido al personaje de Borges, Funes el memorioso, que acaba en un circo exhibiéndose. Luriya encuentra una manera para hacerle olvidar las cosas haciéndole imaginar que escribe todo en un folio y le prende fuego. ¿Por qué no consigue olvidar? Esto es lo maravilloso: porque ha tenido un parón en el desarrollo del lenguaje. En él queda muy marcado el vínculo sinestésico, que asegura un peso y una presencia a las palabras inimaginables para nosotros. Por ejemplo, en el circo al principio del espectáculo le decían decenas y decenas de sílabas sin sentido, y al final de la velada las repetía sin errores. ¿Cómo hacía? La respuesta es: «¿Cómo no iba a recordarlas? Con esa ere tan amarga, ruda, y la uve tan luminosa, cegadora...» El ejemplo más divertido es cuando en un restaurante abre el menú y ve una errata: inmediatamente escapa preso de las arcadas del vómito. No podía comer, era como si hubiera visto un escarabajo en la sopa. Para él el lenguaje era realidad

y eso le confería una fuerza extrema. Todo esto para decir que según yo el que escribe tiene una especie de hipersensibilidad, de ulceración que lo hace particularmente reactivo al lenguaje, casi una presa suya. El libro más hermoso sobre esto son los *Dichos y contradichos* de Kraus²¹, en el que hay algunas páginas sobre la diferencia entre el escritor y el periodista que para mí son definitivas: el periodista usa el lenguaje, para el escritor es lo contrario. Por lo tanto, la misma persona puede hacer ambas cosas, pero hay un verdadero cambio de régimen.

FD. Pero usted tiende siempre a salir, por así decirlo, del lenguaje, en sentido referencial.

VM. Si, esto es cierto. Otra cosa importante para mí —lo dejé dicho en la introducción al volumen en el que reuní mis tres primeros libros— reside en el desconcierto preliminar: a mí me interesa ir a tientas. Es más, lo que me pasó con mi primer libro fue que lo volví a escribir prácticamente igual, en limpio, imitándolo. Entonces, a un cierto punto entendí que este segundo libro había que tirarlo. Mi segundo libro en realidad era el tercero, porque antes de *Naturalezas y venas* había escrito un libro-fantasma que quedaba en el

recinto de *Ora serrata retinae*. Algunos han marchamado como forzada esta búsqueda de cambio, en cada publicación; y sin embargo para mí es esencial.

FD. Es más, la capacidad de no repetirse, de no amanerarse, es un punto de fuerza.

VM. Exactamente. Para mí es fundamental porque conlleva una profunda diversión. La máxima diversión la tuve justamente con *Didascalias*, fue una verdadera fiesta de la escritura: los textos se desgranaban uno tras otro. Me alegró mucho encontrar una solución técnica, porque tenía un grupo de poemas en primera persona, y por lo tanto no podían entrar directamente en el volumen, hasta que me vino la idea de introducir el “correo de los lectores”.

FD. Esta ida de perderse se relaciona con la eterna circularidad de la que hemos hablado. Quedarse siempre iguales a sí mismos significa acertar en la diana que, sin embargo, siempre se falla. Su «apunto a la puntería» indica justamente esta desviación necesaria.

VM. Esto es cierto, y no lo había pensado antes, pero es exactamente eso en lo que me reconozco.

FD. Quisiera preguntarle ahora qué representan los objetos para usted (pienso en el inolvidable *suspiro de los autobuses vacíos, la noche*). En general, en su poesía tenemos una suerte de mobiliario, una situación de *infracotidiano*, puestos en cortocircuito con un vivísimo encendido metafórico. En su uso de los objetos identificaría un procedimiento alegórico (una imagen recurrente es la de la constelación benjaminiana), en el que el bosque de símbolos se ha transformado en selva de signos. Cuando se quitan las gafas (tema de la miopía), esta ordenación se revela como la proyección de una pauta interpretativa discreta de un *continuum* que huye. En su caso me parece especialmente relevante también la presencia de un elemento mágico, (la idea de *mana*²², de campo de fuerzas), de un animismo legible como ese retorno de lo superado que genera la sensación de *Unheimliche*. Por lo tanto, si queremos recurrir a las fórmulas: correlato objetivo, aunque su montaje no sea nunca seco e impersonal como en Eliot (que también es un modelo, junto a los Metafísicos ingleses); paisaje-estado de ánimo, dada la segura expansión de las emociones del poeta sobre el mundo. Sin embargo, es como si los objetos y la naturaleza poseyeran una identidad y una historia propias, a las que sólo

podemos intentar acercarnos, aunque estén destinados a conservar su propia alteridad. Entre *Ora serrata* y *Naturalezas* se registra también un paso de un presente ahistórico a varias formas de pasado: las cosas están revestidas por un aura dada a ellas por la memoria, por las experiencias vividas (y no sólo leídas). Hasta desplegar, a continuación, un catálogo de desusados objetos orlandianos. En fin, en sus primeros textos dominaba una pátina de muerte, ligada tal vez al carácter simbólico de la palabra (lenguaje comunicante, montaje, etc,...), a la reconstrucción interior de objetos perdidos para siempre (Hanna Segal).

VM. Todo lo que ha dicho es cierto... frecuentemente adopto un tono elegíaco. Luego, cuando llegó la fortísima contraposición entre órficos y vanguardistas (hasta el grupo 93), yo me salía o, mejor, quería quedarme en medio pero no como mediador, porque tomaba parte de unos y de otros, aun estando completamente separado de ambos. Al seguir la lección de Pagliarani (también ella epigonal), me interesa el hecho —como él decía— de que nuestro paisaje está hecho de ventiladores, de teléfonos. Por eso hay que hablar de esto, ¡no de gaviotas y de atardeceres! Es más, sostengo que las gaviotas son la criptonita de la poesía,

la matan inmediatamente. Ésta es nuestra realidad, en esta elección no hay nada de postmoderno o de amanerado (hay otro tipo de manierismo si acaso). Por eso, me adhiero a esta forma pero no me interesa introducir el elemento del plurilingüismo, de los lenguajes técnicos entendidos simplemente como materiales muertos. A mí me interesa, paradójicamente, el *pathos* de la tecnología. Tu ejemplo del autobús es estupendo, la postura que tengo es exactamente la de un suspiro desgarrador que viene de la puerta que se cierra o del cilindro del freno. Esto no es una poética, es una línea que he seguido y he intentado comprender. Quizás no lo habría dicho hace veinte años, pero para mí es fundamental una postura similar de búsqueda, de sintonización de carácter neuronal-lingüístico (no simbólico) con el mundo.

FD. A propósito de esto, el psicólogo americano Jerome Bruner, tras una serie de investigaciones, sostiene que los niños antes de explicar los fenómenos del mundo con la causalidad, los ordenan con la intencionalidad, dotando así a los objetos de alma y carácter.

VM. Es justo así, una lógica otra pero también muy rigurosa, a su manera. Me viene a la cabeza un espléndido

texto de Ernst Bloch sobre el Renacimiento. A cierto punto se explicaba el motivo por el que muchos místicos alemanes, entre ellos Jakob Böhme, eran zapateros de profesión. La razón es simple: estaban recogidos en su mesa de trabajo, concentrados, doblados durante horas y horas, martilleando, así que entraba en juego el ritmo, en un modo casi hipnótico; pero sobre todo usaban pegamentos, materiales químicos, psicotrópicos, ¡eran grandes tóxicos visionarios! Esto me interesó particularmente cuando escribí un poema sobre las llaves, en el que a cierto punto aparece la frase «su valor / mi Valerio». Es la única vez que he puesto mi nombre en un texto. Recuerdo perfectamente aquel escalofrío: mi nombre que aparece de repente, con violencia... y luego lo dejé.

FD. Usted hablaba del poeta como inventor de enigmas e inspirado, retomando la opinión de Valéry, según el cual algunos versos llueven del cielo ya perfectos, mientras que el resto es un duro trabajo de construcción.

VM. Sí. Esta palabra, mi nombre, se me encajó delante con verdadera prepotencia. Otro caso parecido está en el poema “Iren-cometa”, que luego he comentado en *La vicevida*²³. Aquí, a cierto punto paso a la primera persona; también en este caso, casi invo-

luntariamente, el texto me escapó de las manos. A mí me gustan mucho estas formas de expropiación, estos estados de alucinación. Claro que no llego a decir que el poeta tenga que perder el control; la escritura automática me es totalmente ajena, pero hay que dejar pasadizos.

FD. Muy frecuentemente en sus textos se encuentran figuras de abertura, puertas, heridas, etc... Su cronotopo típico es el del limen, el umbral, incluso como momento proustiano del duermevela. Debe permitirse siempre cierto cambio si se quiere vivir y escribir, si se quiere evitar una pureza aséptica pero estéril y muda, si bien eso que pasa es sólo un residuo deformado. Ésta es la dialéctica de fondo de los primeros libros: supresión o mineralización de lo corpóreo (el cristal, lo alto vs. lo bajo), temor y atracción por las fuerzas detonantes de la naturaleza (fuego o agua). Incluso hay una especie de reescritura de *Los ríos* en que el sujeto se rechaza a la inmersión pánica, es más, aspira a disolverse en la página. Hasta que los *Ejercicios* optarán decididamente por el fecundo contagio de la materia, abriéndose a lo espurio. Por esto, en “Tren-cometa” y en otros textos leo la representación de una formación freudiana de compromiso, la copresencia no conciliada

de una instancia que reprime, que frena, y de una pulsión que empuja; de este conflicto nace la chispa de la poesía. Al final, a la racionalidad del movimiento argumentativo se asocia, contraponiéndose, el barroco de las metáforas, vehículo de la lógica simétrica descubierta por Matte Blanco (o mejor dicho, del modo indivisible). Para Freud –tomado de Agosti– el chiste era más conseguido cuanto más lejanos, pero subterráneamente unidos, estaban los campos puestos en relación. Y Giacomo Magrini, a propósito de Baudelaire, habla de la dificultad y del trabajo que necesitan la similitud.

VM. No es exagerado advertir frecuentemente un discurso metapoético en mis versos. Pienso en el gran modelo de *Breccce* de Michaux, otro poeta que para mí ha sido fundamental. El descubrimiento de Michaux fue muy emocionante, junto al de Mandelstam y Bruno Schulz: *Las tiendas de color canela* tiene “ultravioletas” que faltan a otros escritores. La fórmula de Magrini es estupenda, de hecho también yo hago cruzar toda la distancia recorrida en la asociación. Además, en los primeros libros las metáforas eran coherentes. Por lo que respecta a Freud, me reconozco perfectamente: concesión al proceso primario, pero también control racional.

FD. Quisiera pasar ahora a una pregunta sobre la música. En *El Sesenta y ocho*, y también en algunos artículos, usted ha definido la música como antisocial porque se impone necesariamente al oído de la vecindad, contaminando como la plástica. Además, ha resumido la posición de Valéry como un intento de controlar la fascinación de la musicalidad lánguida y sensual de Verlaine con la rigurosa y geométrica abstracción de Mallarmé. Estamos de nuevo en el *côté* del Mito: la música como solapado vehículo de propaganda. Pero la música, sobre la que también ha escrito un ensayo, es para usted un arte que viene amado y practicado.

VM. En Valéry es así. Por lo que me respecta, si alguna vez he probado algo parecido a un estado de trance, ha sido cuando ponía música a mis hijos pequeños y la dirigía para transmitirles la emoción de la pieza. El segundo concierto de Brahms para piano y orquesta, por ejemplo, para mí era potentemente regresivo, como una deriva hacia las Madres...

FD. Cuando se le pinta como un hipocondriaco que busca continuamente un control absoluto, se olvida la exigencia opuesta.

VM. El control es necesario, si no, sería un ceder incondicionado, una capitulación.

FD. La próxima pregunta, para seguir con el tema, tiene que ver con la relación entre poesía y música ligera. Según Guido Mazzoni ²⁴, la pirámide propuesta por Bourdieu —según el cual en el vértice se hallan los artistas (divinidad), seguidos por las figuras de mediación y difusión, o sea, los críticos (sacerdotes), para llegar a la base constituida por el público (los fieles)— habría ya implosionado en una situación donde todos escriben y pocos leen o, como mucho, lectores y escritores coinciden en una evidente autorreferencialidad. El elemento musa que en el pasado pertenecía a la poesía (entendido como mandato social, capacidad de forjar identidades colectivas para las grandes masas) ya habría migrado hacia la canción. Hoy, por lo tanto, estaría vigente una división de tareas por lo que la poesía se especializaría en la representación de la complejidad y de los matices interiores. Sin embargo, me parece que usted no está de acuerdo con esta lectura del presente. Y además, en *El Sesenta y ocho* leemos palabras más bien severas sobre la equiparación de la canción a la literatura.

VM. No estoy de acuerdo con Maz-zoni. De hecho, para mí la pirámide no sólo no debe, sino que no puede realmente implosionar, porque la función hermética del crítico, casi un psicopompo, no puede dejar de ser. Es una jerarquía, un juego de las partes que no puede desaparecer. Sobre la música ligera he escrito algunos poemas, donde retomo una vieja idea de Adorno, que dice que una música puede hacerse familiar, como el saludo de alguien que pasa. Me llamó la atención esta idea de familiaridad, por ello escribí sobre los pequeños motivos, sobre las melodías que se quedan en la mente como colonias, como termitas. Por ello, me he quedado verdaderamente estupefacto cuando recientemente ha salido *Musikofilia* de Oliver Sacks en el que el autor recorre la historia de los estudios neurológicos y sostiene que este tipo de asentamiento musical, acústico, viene bautizado en 1987 (consecuentemente muy recientemente) con el nombre de *musical worms*, gusanos musicales. Sacks pone como ejemplo a algunos pacientes desafortunados que no consiguen deshacerse de estas melodías incluso durante quince años. Volviendo a la música ligera, para mí el hecho de impedir la confusión es una verdadera fijación. Los cantautores hacen un producto que usa la poesía sólo como ingrediente.

He encontrado una preciosa página de Pessoa en la que se dice que la poesía no puede tener música porque ya es lenguaje hecho musical; sería como ponerle azúcar al azúcar, pura redundancia. En este respecto, he tenido una discusión con Giulio Ferroni que me recordaba que ésta es una visión muy particular, y que en el pasado no era así. Ciertamente es cierto si nos remontamos a Homero, a los aedos, o a los trovadores. Pero yo estoy hablando de lo que sucede ahora y la de Pessoa es mi visión. Que propongan a Bob Dylan como candidato al Nobel, más allá de su valor musical, me resulta atroz, una bestialidad indecible. Es como paragonar a un velocista con un saltador de pértiga: uno tiene pértiga, el otro no. La música es un multiplicador muy potente, tanto que los más hermosos *lieder* alemanes tienen textos a veces mediocres, por ejemplo *Die schöne Müllerin*.

FD. Quisiera preguntarle ahora cómo su estilo reflexivo, su tendencia al pensamiento filosófico, puedan haber revolucionado nuestra tradición lírica, quedando, incluso, dentro. Pienso en los largos adverbios en —mente o en las cláusulas ensayísticas. Sobre todo las prosas de *Ejercicios* han marcado una fractura de época, poniéndose como ejemplos a seguir (aunque en Montale ya

hubiera algunas prosas). La suya, sin embargo, no es nunca prosa poética y, en el fondo, no es plenamente narrativa ni siquiera en los libros sucesivos.

VM. Es verdad. Ahora estoy muy involucrado en un libro que saldrá en febrero y que, para mí, cierra, como cuarto y último capítulo, esta digresión en prosa. Es tan intenso e importante como *En el bloque de carne*,²⁵ son casi dos propileos; encierran dentro los dos paréntesis más ligeros, más interlocutorios de *La vicevita* y *Adiós al fútbol*,²⁶ que incluso tienen una función de desahogo. La idea es justo la de una vez, con estos dos pilares en las extremidades. He trabajado casi doce años en el libro que saldrá, mientras que *La Vicevida* ha sido escrito en un año y medio.

FD. Yo concluiría con una pregunta sobre la subjetividad. En todo el arco de su producción se puede detectar un camino de búsqueda de identidad, desde la sublimación de *Ora serrata retinae* hasta la bajada a los infiernos del *Bloque*. Retomando algunas consideraciones de Agamben sobre Monsieur Teste de Valéry, yo hablaría en su poesía de la representación de un yo teatral-verbal, construido e impersonal, resultado de la alienación en una alteridad que lo

precede y lo funda (pienso en Lacan: el estadio del espejo, el Imaginario y lo Simbólico, la diferencia entre *moi* y *je*). El sujeto en su unicidad sería, por lo tanto, reducido a un yo del límite, desvío milimétrico de la mirada, mínima incongruencia del punto ciego del cual, según la Fenomenología, parte todo conocimiento.

VM. Ciertamente, es justamente Merleau-Ponty. Estoy absolutamente de acuerdo con todo lo que ha dicho. Por lo que respecta a la subjetividad, mi posición era nuevamente antiefusiva. Es más, esta idea de la *quête* identitaria es central en mi poesía. Remito a la voz *Gnarus* de *Qué es la poesía*. Nosotros conocemos el adjetivo contrario, ignaro, mientras *gnarus* significa bien informado. Yo contrapongo el narrador al poeta. El poeta, para mí, es ignaro en el sentido que literalmente no conoce el próximo verso. Si reflexionamos, es algo entusiasmante. Me gustaría también señalar la voz *explicit*. Mientras todos se preguntan sobre el *incipit*, yo resalto la importancia del *explicit*, problema en realidad ya aliviado por Valéry. En cualquier caso, para mí el elemento heurístico es realmente el muelle del juego *poesía*. Hay que descubrir siempre qué es la poesía, qué es quien la escribe. Nuevamente acabamos en formas de alucinación: basta con pensar por

ejemplo qué sucede cuando se repite continuamente una palabra: se da una especie de desdoblamiento, como en una tierra de nadie de la conciencia, en un estado liminar, como decías justamente tú. Todo esto tiene que ver con la caza mágica; la poesía para mí tiene realmente algo de ritual.

FD. Entonces, una búsqueda incansable, un fuerte acento puesto en el aspecto heurístico de la literatura que la aleje del riesgo de ser ornamento y retórica superpuestos a una

ideología dogmática.

VM. Eso es. Por ejemplo, para mí es impensable escribir una biografía, un trabajo mecánico, de mera transcripción. Hay un intercambio de ocurrencias que encuentro altamente instructivo entre Gide, ampuloso y enfático, y Valéry. Gide dice: «Si mi prohibieran escribir, me mataría.» Valéry le responde: «Si me obligasen a escribir, me mataría.» Lo hermoso de la poesía es ese extraviarse, ese perderse continuamente.

NOTAS

1. André Schiffrin, *La edición sin editores*, Ed. Destino, Barcelona, 2000.
2. Valerio Magrelli, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Einaudi, Turin, 2011.
3. *Ora serrata retinae*, Feltrinelli, Milán 1980. Edición en español: *Ora serrata retinae*, Visor, Madrid, 1990, Traducción de Carmen Romero.
4. *Esercizi di tiptologia*, Mondadori, Milán, 1992. Edición en español: *Ejercicios de tiptologia*, Pre-Textos, Valencia, 2010. Traducción de Ernesto Hernández Busto.
5. *Disturbi del sistema binario*, Einaudi, Turin, 2006.
6. Jean Starobinski, *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, Einaudi, Turin, 2001.
7. *El secuestro*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997. Traducción de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega.
8. *Didascalie per la lettura di un giornale*, Einaudi, Turin, 1999. Edición castellana: *Epígrafes para la lectura de un diario*, Bajolaluna, Buenos Aires, 2008, traducción de Guillermo Piro.
9. Grupo de la izquierda extraparlamentaria activo entre 1969 y 1973.
10. Diario italiano de izquierda.
11. É. de La Boétie, *Discorso sulla servitù volontaria*, Liberlibri, Macerata, 2004.
12. Italo Calvino – Franco Fortini, *Lettere scelte 1951-1977*, en *L'ospite ingrato*, 1, 1998.
13. Franco Fortini, *Insistenze, Cinquanta scritti 1976-1984*, Garzanti, Milán, 1985, p.116-118.

14. Valerio Magrelli, *Profilo del Dada*, Lucarini, Roma, 1990.
15. Paul Casimir Marcinkus, arzobispo estadounidense, director del Banco del Vaticano y guardaespaldas del papa Pablo VI.
16. Se refiere a la actriz y presentadora italiana Alba Parietti.
17. *Che cos'è la poesia?*, Luca Sossella Editore, Roma, 2005.
18. *Sprezzatura* es un término técnico, usado en *Il Cortegiano* de Castiglione, que indica la capacidad de hacer cosas difíciles, mostrándolas como simples y naturales.
19. Giancarlo Pontiggia, Enzo Di Mauro, *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-78*, Feltrinelli, Milán, 1978.
20. Aleksandr Romanovich Lúriya (1902-1977), *Pequeño libro de una gran memoria: la mente de un mnemonista*, KRK Ediciones, Oviedo, 2009. Traducción de Joaquín F. Quintanilla.
21. Karl Kraus, *Dichos y contradichos*, Ed. Minúscula, Barcelona, traducción de Adán Kovacsics Meszaros.
22. *mana* en el sentido usado por Marcel Mauss.
23. *La vicevita. Treni e viaggi in treno*, Laterza, Roma, Bari, 2009.
24. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bolonia, 2005. Anteriormente la relación de Perec con la poesía contemporánea era también de Mazzoni.
25. Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne*, Einaudi, Turín, 2003.
26. Valerio Magrelli, *Addio al calcio. Novanta racconti da un minuto*, Einaudi, Turín, 2010. Edición española: *Adiós al fútbol*, Xordica Editorial, Zaragoza, 2013. Traducción de Eduardo Martínez de Pisón.

Las cartas de
GERARDO DIEGO
en la Biblioteca Nacional de Uruguay



por
ANDRÉS ECHEVARRÍA



LAS CARTAS COMO EVIDENCIAS DE ÉPOCAS Y CONTACTOS que manejaron personajes sobresalientes en el pasado despiertan cada vez más interés entre investigadores y lectores en general. Un mundo que desde hace unas décadas presenta con la informática recursos para la comunicación tan distintos al ejercicio epistolar incrementa cercanías virtuales pero pierde la riqueza testimonial donde la grafía, los membretes y hasta los sobres con direcciones de destinatarios y remitentes, proyectan un mapa para ir al encuentro más íntimo con estos autores del pasado. Con gran avidez, los investigadores indagan en archivos personales, bibliotecas y universidades, alentados por los constantes descubrimientos de nuevas cartas que agregan enfoques y permiten revisiones o comprobaciones en la vida y obra de artistas y escritores.

La Biblioteca Nacional de Uruguay posee un rico acervo que incluye cartas de Miguel de Unamuno, Vicente Aleixandre, Jacques Maritain y Alejandra Pizarnik, entre otros, y dentro de los autores locales numerosa correspondencia de Delmira Agustini, José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira y Juana de Ibarbourou, por mencionar algunos.

Las cartas de Gerardo Diego que pueden encontrarse en esta institución están dirigidas a cuatro escritores uruguayos: Julio J. Casal, Carlos Sabat Erceasty, Clara Silva y José Pedro Díaz. Por intermedio de estas mismas epístolas, así como por documentos de otros archivos, es evi-

dente que el poeta español mantuvo una fluida comunicación con varios literatos del país sudamericano y lo encontrado en su Biblioteca Nacional no es más que una pequeña porción de las muchas cartas que se perdieron con el tiempo, están en el extranjero, o permanecen en manos de particulares.

Gerardo Diego, nacido en Santander, Cantabria, el 3 de octubre de 1896, perteneció a la emblemática generación del 27 donde se lo vincula a nombres como el de Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre o Manuel Altolaguirre. Le tocó vivir los dramas y las vicisitudes de un siglo xx que debatió ideologías y expuso algunos de los enfrentamientos más crueles que ha conocido el ser humano. La adhesión al bando nacionalista durante y después de la Guerra Civil Española lo separa de insignes intelectuales españoles que se alinearon a la defensa republicana, pero su obra es respetada y considerada entre lo más destacado de la literatura de habla hispana de los últimos cien años. Hasta su fallecimiento el 8 de julio de 1987 en Madrid, mantuvo una actitud inquieta y de experimentación dentro de la poesía, oscilando entre el ultraísmo y creacionismo, a formas más clásicas como el soneto y el romance. Se le otorgó el Premio Cervantes en 1979.



Si se ordenan de manera cronológica las cartas halladas en la Biblioteca Nacional de Uruguay, la primera es la recibida por Julio J. Casal el 10 de noviembre de 1924. El poeta y crítico uruguayo había vivido en

Francia como diplomático desde 1909 hasta 1912, y desde 1913 residía en La Coruña desempeñando también funciones como cónsul para su país. Permaneció en esta ciudad de Galicia hasta su regreso definitivo a Uruguay en 1926, luego del fallecimiento de una de sus hijas. En 1921 y en La Coruña, creó la revista *Alfar*, la cual lo llevó a incrementar vínculos con escritores españoles que publicaron en ella —en una carta de César Vallejo, el peruano menciona al uruguayo y a su publicación—. La lista de los colaboradores de *Alfar* es muy importante e incluye, entre muchos, a Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Juan Larrea, y al propio Gerardo Diego. En esta misiva el santanderino escribe sobre sus envíos para *Alfar*, mencionándole un retrato que le realizara el pintor cubano Francisco Gutiérrez Cossío. Nombra al editor y escritor José del Río Sainz, a la poeta chilena Gabriela Mistral, y sugiere la publicación de versos olvidados de «un gran poeta» del siglo XVII. Este poeta olvidado al que se refiere Diego es Pedro Medina Medinilla, el cual le despierta mucho interés tal como expresará en varias cartas y trabajos. El membrete expone que la carta fue escrita desde el Real Instituto de Jovellanos, Gijón, donde desempeñaba por esos años su cátedra.



La otra carta dirigida también a Julio J. Casal está fechada algunos años después, el 21 de mayo de 1932. También aquí la revista *Alfar* y las colaboraciones de Diego constituyen los disparadores para la comunicación, pero el tono amistoso y la referencia a escritores uruguayos señalan una mayor confianza e incluso evidencian la creciente comunicación con intelectuales de ese país. Además del español Miguel Barros Castro, Gerardo Diego menciona al pintor uruguayo Rafael Barradas —amigo muy cercano de Federico García Lorca—, y a los escritores —también uruguayos— Vicente Basso Maglio y Juana de Ibarbourou, una de las poetas más importantes nacidas en el país sudamericano.



Otra de las cartas encontradas en la Biblioteca Nacional de Uruguay fue escrita a Carlos Sabat Ercasty el 14 de junio de 1928, y anuncia el viaje y llegada al Río de la Plata del poeta español, anotando al final —se infiere que por solicitud del uruguayo— las direcciones de Federico García Lorca y Juan Larrea en Granada y Madrid respectivamente. Sabat Ercasty gozaba por ese entonces de un gran prestigio tal como anota el chileno Pablo Neruda en su autobiografía *Confieso que he vivido*: «...un gran poeta uruguayo», y más adelante refiriéndose a la influencia que ejerció sobre el propio Neruda en sus comienzos: «Entré en correspondencia con él. Al mismo tiempo que yo proseguía y maduraba mi obra, leía con mucha atención las cartas que Sabat Ercasty dedicaba a un tan y desconocido poeta». Gerardo Diego, a tres años de haber obtenido el Premio Nacional de Literatura y con algunos poemarios publicados, mantenía en ese entonces un fluido intercambio con colegas del extranjero. La carta a Carlos Sabat Ercasty testimonia y anuncia lo que será el viaje donde se hospedará en Buenos Aires y Montevideo. En *La Gaceta Literaria* de Madrid, se menciona entonces la partida del poeta español previa despedida de sus amigos, y algunas cartas posteriores contarán los percances de salud que sufre en el viaje obligándolo a guardar cama en las dos ciudades que visita así como a suspender conferencias. Esta corta misiva —encabezada con un membrete de la revista *Carmen* que editaba el propio poeta— agrega para los biógrafos la fecha exacta de su arribo a Montevideo: 23 de julio de 1928, luego de su partida desde Barcelona el 1 de ese mes. Otros documentos arman la crónica sobre su viaje junto a los futbolistas del F.C. Barcelona, los contratiempos y recorridas por ambas ciudades —también brinda una conferencia en Tucumán—, así como sus encuentros con Jorge Luis Borges —ambos recibirán el Premio Cervantes el mismo año—, Leopoldo Marechal y Macedonio Fernández del lado argentino, y con los más encumbrados escritores e intelectuales uruguayos del momento en Montevideo.



La primera carta dirigida a Clara Silva —poeta y narradora nacida en Montevideo en 1902 y fallecida en la misma ciudad en 1976—, está fechada en Madrid el 20 de febrero de 1955. El español le profesa efusivos elogios a la escritora uruguaya, demostrando con la mención de varios títulos conocer muy bien su obra. Es una respuesta al envío del poemario *Los delirios*, publicado un año antes. Escribe Diego: «Tengo costumbre de anotar en el índice de los libros según voy leyendo las poesías, aquellas que más me gustan para facilitar relectura y disfrute de antología íntima. Pero su libro es uno de los pocos que enseguida hacen abandonar el lápiz rojo porque todo es de primer orden.» *Los delirios*, compuesto exclusivamente de sonetos, era el tercer libro de poemas publicado por la autora que también escribía narrativa —el título *La sobreviviente* (1951), mencionado por Diego, es su primera obra en este género—. Casada con el también escritor Alberto Zum Felde y hermana de la poeta Concepción Silva Belínzon, Clara Silva mantuvo durante su vida una activa participación en acontecimientos culturales de su tiempo. Transitó entre dos de las generaciones literarias más importantes de su país —del 30 y del 45—, obteniendo laudatorios conceptos de colegas y críticos contemporáneos.

La otra epístola dirigida a Clara Silva muestra en su encabezado la fecha del 9 de octubre de 1964. También en términos muy elogiosos ante el recibimiento de *Guitarra en sombras* —Diego confunde el título y anota “Guitarra en la sombra”—, repasa estilos musicales de Uruguay y termina la primera frase señalando el “color oriental” de la escritura, en referencia a cómo son conocidos los oriundos de ese país: “orientales”, por República Oriental del Uruguay. Al igual que en la carta a Julio J. Casal, repasa nombres de mujeres poetisas por las que expresa una cercanía afectiva: Juana de Ibarbouro, Esther de Cáceres y Sara de Ibáñez. Concluye saludando a Zum Felde y extendiendo abrazos a «amigos y amigas» coterráneos de Clara Silva.



La fecha de la última carta encontrada en los archivos literarios de la Biblioteca Nacional corresponde a un día antes de la enviada a Clara Silva en 1955. El 19 de febrero les escribe a José Pedro Díaz y a Amanda Berenguer, ambos escritores representativos de la generación del 45 y considerados entre los más importantes de Uruguay. La carta alude a los envíos de libros que el matrimonio había efectuado, ponderando el ensayo titulado *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía* de Díaz, y los poemas de su esposa a quien considera «una de las mejores poetisas del país más fértil y de mayor calidad en poesía femenina entre todos los de lengua castellana». Este concepto se vincula al comprobado y duradero intercambio de libros y cartas que Gerardo Diego mantuvo con poetas uruguayas. Sobre el final menciona un posible viaje a Buenos Aires y a Montevideo, agradeciendo nuevamente los envíos de títulos publicados en “La Galatea” —minerva que la pareja tenía en su casa y donde imprimían los libros—.



Más allá de que este reducido grupo de cartas conforma una pequeñísima porción del constante intercambio epistolar de Gerardo Diego con escritores rioplatenses durante muchas décadas, ofrece las pistas para entender la solidez y el afecto que contenía esa comunicación. También estas cartas resultan una comprobación del gran interés por el poeta español en el Río de la Plata, así como la atención de Diego en la literatura uruguaya.



J.J.C.

REAL INSTITUTO
DE JOVELLANOS

GUION - 10-NOV-1924

PARTICULAR

S.D. Félix J. Casal

Queriendo pedir a vuelta de como le deudas irregulares las puchas.

El retrato es uno, desde luego, y está dibujado por el pintor Francisco Gubínez Costello. Es el mismo artista que hizo las murales del Círculo "Homage" de José del Río Farfán, y ultimamente

de un libro de la Mistral publicado por Caligra.

Muy agradecido a Vd. y al querido Ellmango por sus futuras páginas.

Puede le en una nueva colección. (Le integran la publicación de unas series de monedas por completo olvidadas, de un gran poeta español del siglo XVII). Pero he hecho una edición completa, pero se podría dar un avance en la revista con una breve nota.

Condistamente suyo

Gerardo Diego

REAL INSTITUTO
DE JOVELLANOS
GIJÓN

PARTICULAR

— 10 — Nov — 1924
S.D. Julio J. Casal

Querido poeta: a vuelta de correo le devuelvo corregidas las pruebas.

El retrato es mío, desde luego, y está dibujado por el pintor Francisco Gutiérrez Cossio. Es el mismo artista que hizo las maderas del libro *Hampa* de José del Río Sainz, y últimamente de un libro de la Mistral publicado por Calleja.

Muy agradecido a usted y al querido Almagro por sus futuras páginas.

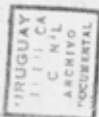
Pronto le enviaré nueva colaboración. ¿Le interesaría la publicación de unos versos desconocidos, por completo olvidados, de un gran poeta español del siglo xvii? Pienso hacer una edición completa, pero se podría dar un avance en la revista con una buena nota.

Cordialmente suyo,

Gerardo Diego

COLEGIO OFICIAL.
DE DOCTORES Y LICENCIADOS
EN CIENCIAS Y LETRAS
DE

SANTANDER - 21. mayo - 1932



J.J.C.

Gerardo Casal:

¡Por fin, escribo! Verdad es que tampoco Ud. me ha enviado una sola línea. Hace por más de un año, el amigo Barrios Castro me envió unas pruebas de mi poema para él. En poema he sufrido una transformación, y he tenido ya otros metros en su nueva versión. En largos días le envío este obo que quizá sea más de su gusto, por la ingenua emoción. En todo caso, si no le gusta, y lo mismo. Proveniente en miante otro.

Recibiré tan larga espera los números de ellas los n.º 61 al 64 inclusive. ¿Sigue publicándose? ¿Sigue Ud. enviándome los restantes? Ya pido ahora en esta ciudad y repelco en este instante. Enviarme a Araozas-4.

Hace unos días le he enviado mi antología ya despiñada
en la pronta convenientes apartados, más en comba que
en pro.

¿Y qui hay por ahí? ¿Fé luce Best. Prolio? Cómo me
parecería tener alguna buena fotografía de la Virgen de los
reos del postr. Barroada. Me han interesado mucho esas
cosas y volver a traer de la reproducción se alha.

¿Y buena de barbaros? La la envié libes misos. pero
ella no ha correspondido. Recuerdos también a Otilio
y demás amigos.

E- mi bene, no sea peregr. y mientame los alhos.
Le a bura quea siempre le recuerda con cariño

Gerardo Diego

**COLEGIO OFICIAL
DE DOCTORES Y LICENCIADOS
EN CIENCIAS Y LETRAS
DE
SANTANDER**

—21—de mayo—1932

Querido Casal:

¡Por fin escribo! Verdad es que tampoco usted me ha enviado una sola línea. Hace poco más de un año, el amigo Barros Castro me envió unas pruebas de mi poema para *Alfar*. Ese poema ha sufrido una transformación, y lo tengo ya comprometido en su nueva versión. En lugar suyo le envió otro inédito que quizá sea más de su gusto, por su ingenua emoción. En todo caso, si no le gusta, es lo mismo. Procuraré enviarle otro.

Recibí tras larga espera los números de *Alfar*, los números 61 al 69 inclusive. ¿Sigue publicándose? ¿Quiere Vd. enviarme los restantes? Yo vivo ahora en esta mi ciudad y explico en este instituto. Escribame a Atarazanas, 4.

Hace unos días le he enviado mi Antología que despierta en la prensa comentarios apasionados, más en contra que en pro.

Y ¿qué hay por ahí? ¿Qué hace Basso Maglio? Cómo me gustaría tener alguna buena fotografía de la Virgen de los Patos del pintor Barradas. Me han interesado mucho esas cosas últimas a través de las reproducciones de *Alfar*.

¿Y Juana de Ibarbourou? Yo la envié libros míos, pero ella no ha correspondido. Recuerdos también a Oribe y demás amigos.

Escribame, no sea perezoso y mándeme los *Alfares*. Le abraza quien siempre le recuerda con cariño,

Gerardo Diego

CARMEN

Revista Chica

de

Poesía Española

C. S. E.

D. _____

Director: Gerardo Diego. — Real

Instituto de Jovellanos. — Gijón.

Santiago de - 14-junio-
1928

S. D. Carlos Sabat Escaroty.

Muy estimado poeta y amigo,
Tengo el gusto, al acordarme recibiendo
de tu última tarjeta de Madrid, de
anunciarte mi viaje a Buenos
Aires en el Infante Isabel de
Borbón que toca en Montevideo
el 23 de julio. Celebraría verte.

Gracias en nombre de Carmen
(y Lola) por sus palabras.

Direcciones:

García Lorca - Avera del Casino - 31 -
Granada.

Larrea - Serrano - 31 - dist. Madrid.



CARMEN
Revista Chica
de
Poesía Española

Director: Gerardo Diego.—Real
Instituto de Jovellanos.—Gijón.

Santander —14— junio —1928

S. D. Carlos Sabat Ercasty.

Muy estimado poeta y amigo.

Tengo el gusto, al acusarle recibo de su atenta tarjeta de Mayo, de anunciarle mi viaje a Buenos Aires en el Infanta Isabel de Borbón que toca en Montevideo el 23 de julio. Celebraría verle.

Gracias en nombre de *Carmen* (y *Lola*) por sus palabras.

Direcciones:

García Lorca - Acera del Casino - 31 - Granada

Larrea - Serrano, 31 - Madrid

Madrid 20 de febrero de 1955

C.G.

Señora Clara Silva

Su libro "Los Delirios" viene a enriquecer mi colección de "Claras Silvas", entre las que contaba ya "La Cabellera Oscura", libro ya gozado hace años con sus recuerdos de España y su frescor de inspiración directa y "La Sobreviviente", novela intensa con páginas igualmente inolvidables. Ahora viene usted a colmar los motivos de mi gratitud con su regalo del nuevo libro, libro de una potencia estremecedora. Tengo costumbre de anotar en el índice de los libros según voy leyendo las poesías, aquellas que me más me gustan para facilitar relectura y disfrute de antología íntima. Pero su libro es uno de los pocos que enseguida hacen abandonar el lápiz rojo porque todo es de primer orden. De todos modos, entre sus estupendos sonetos que renuevan el tema erótico, sentido de modo a un tiempo íntimo y grandioso, apunto algunos verdaderamente definitivos como el "Yo soy aquella", "Para gozo mayor" (con su resonancia a Sor Juana Inés) y "Manjar del cuerpo", "El es tu sombra", "Oscura claridad".... Mi enhorabuena por su libro que la coloca a la cima de la poesía de nuestra hora.

Entretanto llega la de encontrarnos, que la creo próxima, reciba usted, Clara, mi homenaje más rendido y el ofrecimiento de mi leal amistad.

Suyo afectísimo

S/C - Covarrubias, 9

Gerardo Diego



GERARDO DIEGO
C/ CARBUNHAY 2
MONTEVIDEO - URU

9 octubre 1964

Señora Clara Silva

Mi admirada y querida amiga:

Tristes, tangos, vidalitas... qué delicia de ritmo, de embriaguez guitarrística y pasos vacilantes, ritmos rotos, sintaxis espontáneas, color "oriental". Me sabe a poco su "Guitarra en la sombra", en la que por otra parte hay poemas aparte, tan clásicos y hondos, tan de cualquier tiempo y sitio como "Cenizas del mar", prodigio de feminidad poética.

Siempre la ando recordando. A usted y a Juana, a Esther (a la que creo debo carta) a la última que por aquí vino, a Sara, a la viuda de Basualdo, en cuya casa pasé unas horas inolvidables. En ese Montevideo que ahora De Gaulle quiere "latinizar" (!!) olvidando su hispanismo esencial.

¿Cuándo nos volvemos a ver? Yo debo ir al mar que viene al Perú pero aún no me he decidido.

Hágame el favor de saludar a su marido y de repartir por todos esos amigos y amigos un montón de abrazos de mi parte.

Siempre suyo

Gerardo Diego



1-18 x 24

Madrid 19 de febrero de 1955

Señores Don José Pedro Díaz a Amanda Berenguer

Mis buenos amigos:

Me atrevo a llamarles así, aunque no tengo derecho, porque mi conducta silenciaría ha sido intolerable. Es viejo vicio mío el de la pereza epistolar. Y es el caso que cada vez me causa más remordimientos. Y más cuando se trata de tan inestimables regalos como los que ustedes me ofrecieron hace ya un año largo con el envío de sus libros.

Verdad es que de ellos he hablado con comunes amigos, y siempre con el entusiasta elogio que merecen. Pero, naturalmente, de estas conversaciones no les había llegado eco alguno. Pero, en fin, aunque sea tarde, quiero decirles con qué avidez me lancé a la lectura de su "Becquer", lectura que entreveraba con la de los poemas de Amanda. La tengo a usted, Amanda, por una de las mejores poetisas del país más fértil y de mayor calidad en poesía femenina entre todos los de lengua castellana. Su "El Río" es libro lleno de emoción y para nosotros los españoles particularmente intenso. Me interesó mucho su poema sobre los amigos y también los últimos con la profunda evocación de España.

En cuanto al libro de José Pedro, con decir que es opinión unánime entre todos los devotos de Becquer en España, que es el mejor libro, el más completo y el más delicado en análisis y noticia, está dicho todo. Hay no pocas novedades en él sobre todo el descubrimiento de Blet Gana como prebecqueriano. De esto he hablado largamente con el gran Gamallo, cazador incansable de prebecquerianismos. También con José María de Cossío, que prepara, como usted sabrá, un libro extenso y completo sobre la poesía española postromántica. Ellos, más corteses que yo, ya le habrán hablado de todo esto. Y a mí sólo me toca hoy pedirle perdón y sumarme a sus elogios.

También darle las gracias por la puntualidad con que me cita repetidas veces en su libro. Mis pequeños trabajos, con sus errores, se ven así honrados. Alguna vez, si los recojo en libro, los precisaré y corregiré.

Quiero decirles también que es posible que nos veamos pronto por ese hermoso país. He sido invitado por la Cultural Española de Buenos Aires y claro es que si voy allá, he de hacer alguna escapada a Montevideo. El viaje se realizaría en agosto, Dios mediante.

Gracias también por el envío de algunos otros libros de "La Galatea".

Y ya no me queda más que decirles que me ofrezco a ustedes como servidor y amigo afectísimo

Gerardo Diego

S/C - Covarrubias, 9

POEMAS EN LENGUA ORIGINAL



J.H. PRYNNE**HOW IT'S DONE**

Always who turns is more than | the same, being in desire the pivot | of what he
 would most want: or | in the point of fact, they say, | driving through the | early
 morning, to go to it. | And this is ture, therefore, in such sense | as the light will
 allow. We take leave | of it, in the prospect of being allowed, on | as the rocks
 are, the folds | let into the saddle, cut down | to any hope, acquired. | All the rage
 of the heart reaches this lifted | point, then: a fashion of spirit, a made thing. |
 For this there is no name but the event, | of its leaving. 'There is no | lattice, we
 donit sit by | the traffic lights bathing | the soul in the links of time. 'The place
 | rises, as a point of change. 'There are | rocks and trees as part of it, none in |
 forms of evidence. Within | limits this arena is | where each one is allowed | to
 be: the movement to be found, in the | distance is the sound that I too hope for,
 | here at the rock point, of the world.

JUST SO

How long they ask, we ask, it | is the question. So much time to | travel or stop
 and yet the heart | is so slow & reluctant | leave it, thatis one | way-there, on the |
 ground: I love you | so, here but how long again, the | history of what we allow, are
 per- | mitted to have. A life for this | branch, dividing in the headlights | waiting,
 the beam in | prism, play or the sound | in a great arc for the | world, it is an open
 fire, a hearth | stone for the condition of trust. | Donit ever wait for that. 'Twist
 it | out, in ply and then run, for | the door: we must | have the divine sense, | of
 entrance. 'The way | in as what it is, not which then, or | how long as the question.
 Such things | are, the world is that fire, it burns | along all the horizons. It is | the
 heart, where we | are. I love you, so | much. As this, as | this, which is for even more
 than I | could tell. 'The night flickers and | the day comes; has, will come. 'Thatis |
 the question, tha mark strapped to | the hands; not the | eyes. 'Trust them, the | fire
 of the mind, lust | of the pure citizen, on every path | of the earth. 'The soil, tarmac,
 grass, | remorse, the sea, love in the air | we breathe. Fire on the hearth. 'The life |
 in what I now have | and listen to, just so | long, as we are.

AIRPORT POEM: ETHICS OF SURVIVAL

'The century roar is a desert carrying | too much away; the plane skids off | with an easy hopeless departure. | 'The music, that it should | leave, is far down | in the mind | just as if the years were part of the | same sound, prolonged into the latent | action of the heart. / 'That is more: there / affection will shoot it up | like a crazed pilot. 'The desert | is a social and undelicated expanse, since | what else there is counts as merest propaganda. | 'The heart is a changed | petromorph, making | pressure a social | intelligence: essential news | or present fact | over the whole distance back | and further, away. | Or could be thus, as water | is the first social fluency | in any desert: the cistern | comes later and is an inducement of false power. | Which makes the thinning sorrow of flight | the last disjunction, of the heart: that | news is the person, and love | the shape of his compulsion | in the musical phrase, | nearly but not | yet back, into | the remotest | past. | Of which the heart is capable and will journey | over any desert and through the air, making | the turn and stop undreamed of: | love is, always, the | flight back | to where | we are.

ROYAL FERN

1. By the beads you sleep, laden with scrip. | How can you love me in dream, | always walking from field to field. | You sleep on, seeded by snowy drift. || 2. In strings it bales from the crest. | And singing with it I run, half |fearingly, out of the hot shade. | Love holds me to the mallet path. || 3. In his youth he walked much. | Tears streamed down his unlined face, | damping his shirt. Sleep glows | in its beads, staring the wing blind. || 4. Still the snow hums, fetching my life: | the pain to come, still the key | takes cover in the chamois case. | 'The key is the edge of our day. || 5. So the fiat parks by the kerb. | We hear him switch off, he is | dreaming of the void. In time, | soup for the father in open green. || 6. Now the family is rejoined. In a | gold circlet they weep of old fears. | It is warm here, the sycamore | pales at last. His to keep. Amass.

A NOTE ON METAL

The early Bronze Age would, I suppose, locate the beginnings of Western Alchemy, the theory of quality as *essential*. The emergence of metal technologies (smelting & beating, followed by knowledge of alloys) was clearly a new way with the magical forms through which property resided in substance. Until this stage, weight was the most specific carrier for the inherence of power, and weight was and is a mixed condition, related locally to exertion. The focus of this condition is typically stone; and though it seems most obviously to insist on the compact outer surface, in fact it provides the most important practical and cultic *inside*: the cave. The privilege of that ambiguity about surface gives the painted rock-shelter and the megalithic chamber-tomb the power of formal change, and in this way substance can be extended, by incorporation, to allow the magical and political/social presences their due place.

Whereas with copper, tin (and perhaps antimony), weight coincides with other possible conditions which are less mixed and specific: brightness, hardness, ductility and general ease of working. And further, the abstraction of *property* (characterised as formal rather than substantive) makes the production of alloys a question of technique in the most theoretical sense ¹. Bronze may have been known to the Sumerians at a very early stage, and yet tin is rare in the near East and must have been imported over considerable distances. The difference between the kinds of intent supporting the movement of bluestones from Pembrokeshire to Wessex, and the Sumerian acquisition of tin from Cornwall or Bohemia, must be obvious.

And although the agency of the most ostensive control force, namely fire, sword-blades or spear-heads could be forged into a strength infinitely more abstract than the flaking of high-quality flint or the hardening of wooden points. The new quality thus gained was sharp and killed with new speed and power, from a long range. Animal hides could be sewn up by metal bodkins and fish taken with fine wire hooks; the metal ploughshare could cut deeper into the soil and with less effort ². The new quality of spiritual transfer was concentrated in these most durable forms of leading edge, seen especially in the flattened motive of ornament, and the history of substance (stone) shifts with complex social implication into the theory of power (metal).

That's a deliberately simplifies sketch, because it may well be that this theorising of quality, with its control over weaponry and tillage and hence over life, induced a deeper cultural adherence to substance as the zone of being in which the condition was also limit: the interior knowledge of dying. By death I mean here in particular those forms of life and ritual, the extension of body, in which persistence through material transmutation was an egoterm (even when socialised) rather than one concerned chiefly with the outer world (enemies or animals hunted for food, flesh as object). So that stone becomes the power-substance marking the incorporated extensions of dying, and is still o as a headstone is the vulgar or common correlative of a hope for the after-life.

And in parallel with this reactive development (maybe, an exilic theory of substance) comes the rapid advance of metallurgy, shifting from the transfer of life as power (hunting) into the more settled expectation of reaping what you have already sown; this itself produces the idea of *place* as the chief local fact, which makes mining and the whole extractive industry possible from then on. The threshing of millet or barley must bring a "purer" and more abstract theory of value; the mixed relativism of substance leads, by varied but in outline predictable stages, to value as a specialised function and hence as dependent on the rate of exchange. The Sumerian settlement was founded on the innovations of metallurgy, and these abstractions of substance were in turn the basis for a politics of *wealth*: the concentration of theoretic power by iconic displacement of substance. The unit of exchange was still the ingot in what Childe called *money economy* as opposed to a "natural economy": there is already a code of practice for capital loaned out on interest³.

For a long time the magical implication of transfer in any shape must have given a muted and perhaps not initially debased sacrality to objects of currency-status, just as fish-hooks and bullets became strongly magical objects in the societies formed around their use. But gradually the item-form became iconized, in transitions like that from *aes rude* (irregular bits of bronze), through *aes signatum* (cast ingots or bars) to *aes grave* (the circular stamped coin). The metonymic unit is established, and number replaces strength or power as the chief assertion of presence. In consequence, trade-routes undergo a dramatic expansion, since mercantile theories operate with the most conspicuous success when employed over large inter-cultural distances: «In the Early Bronze Age peninsular Italy, Central

Europe, the West Baltic Coastlands, and the British Isles were united by a single system for the distribution of metalware, rooted in the Aegean market.»⁴

The clearest instance of this type of change arises probably when a more “sophisticated” and “progressive” economy meets an idiom of change and values less efficiently abstracted. The mercantile contact between the sea-borne traders of the Eastern Mediterranean and the peoples of the Anatolia hinterland can show this interaction already by late Bronze Age (for this region, c.1600 B.C.). On the great alluvial plains of Asia the condition was one of power rather than value; that is, substance, and not (in the first instance) transfer as exchange. Flocks and herds can be stolen, bartered, given in gift or tribute, so that wealth for the most part is the power of a technique to hold all that, again the politics of limit. Whereas the Greek traders were already middlemen with no political standing, Sardis no city but a commercial centre working in the trick of abstract distance between real supply and real demand. Lydia, as Childe again said, was “a frontier kingdom owing its prosperity to transit trade.»⁵

Here finally, and for the first time (according to tradition) arises sheer mercantile distance in the form of *coin*, where the magical resonance of transfer is virtually extinct: “That coined money should have been evolved here [the Eastern Mediterranean] is not surprising, for it was an area of intense commercial activity, encouraged and fostered by natural advantages. The Lydians, “the fist shopkeepers” as Herodotus called them, as well as the neighbouring Ionians, received goods from the caravan routes and river communications across Asia. They had access to safe and sheltered harbours for easy coastwise trade. They exported their famous Chian wines, their purple dye which gave name to Erythrae, and their Samian pots, but above all they were renowned for their gold, which provided the fabulous wealth of Croesus, the first recorded millionaire, and still more fabulous wealth of Midas.»⁶ And Croesus, the first recorded millionaire, is also the first to device a bimetallic currency, where even the *theoretic* properties of metal are further displaced, into the stratified functionalism of a monetary system. We are almost completely removed from presence as weight, and at this point the emergence of a complete middle class based on the technique of this removal becomes a real possibility. So that by this stage there *is* the possible contrast of an exilic (left-wing) history of substance.

And yet the shifts are off-set and multiple, and in the earlier stages are accompanied by extensions of awareness newly sharpened by exactly that risk. The literal is *not* magic, for the most part, and it is how the power of displacement side-slipped into some entirely other interest which is difficult, not a simple decision that any one movement is towards ruin. Stone is already the abstraction of standing, of balance; and dying is still the end of man's self-enrichment, the "reason" why he does it. The North American Indians developed no real metallurgy at all, at any stage of their history.⁷ The whole shift and turn is *not* direct (as Childe, too insistently, would have us believe), but rather the increasing speed of displacement which culminates only later in a critical overbalance of intent⁸. If we are confident over the more developed consequences, at the unrecognised turn we are still at a loss to say where or why.

NOTES

1. Some of the earliest British metal-technologies have been held to include techniques of «smelting, alloying, casting, hammering, grinding and polishing, work in repoussé with punches, traced ornament, perforation with a punch and perhaps also by drilling, riveting, probably the use of a mandrel, and most likely an empirical skill in the exploitation of work-hardening and annealing» (D. Britton, "Traditions of Metal-Working in the Later Neolithic and Early Bronze Age of Britain", *Proceedings of the Prehistoric Society*, n.s. XXIX [1963], p. 279)

2. On the technology of this, see G.E. Fussell, "Ploughs and Ploughing before 1800" *Agricultural History*, XL (1966), 177-186.

3. See also Marc Bloch, "Natural Economy or Money Economy" (1933), in J.E. Anderson (trans.) *Land and Work in Medieval Europe; Selected Papers by Marc Bloch* (London, 1967). Even in the case of early Greek coinage it has been argued that the original intention was not so much in the first place to facilitate trade (external or internal), but rather to establish a system of centralised national wealth which could support a professional military caste; see C. M. Kraay, "Hoards, Small Change and the Origin of Coinage", *Journal of Hellenic Studies*, LXXXIV (1964), 76-91.

4. V. G. Childe, *The Prehistory of European Society* (London, 1962), p. 166.

5. On the overland trade-routes in Asia Minor and traffic in metals (especially copper) see R. Dussauv, "La Lydie et ses voisins aux hautes époques", *Babyloniaca*, XI (1930), and in particular the tentative route-map included as plate 1. There is reason to consider this hypothesis of overland trade with the interior as conjectural, but there is

little evidence which would refute it. See G. M. A. Hanfmann, "Prehistoric Sardis", en G. E. Mylonas (ed.) *Studies Presented to David Moore Robinson* (Saint Louis, 1951-3), Vol. I, pp. 160-183, y J. M. Birmingham, "The Overland Route across Anatolia in the Eighth and Seventh Centuries B. C.", *Anatolian Studies*, XI (1961), 185-195. On specifically Lydian trade and the monopoly structure of the Lydian mining industry, see C. Roebuck, *Ionian Trade and Colonization* (New York, 1959), Chap. III and especially note 83 (p.59) on *kapelos*.

6. A. H. Quiggin, *A Survey of Primitive Money; The Beginnings of Currency* (London, 1949), p. 282. Concerning Midas (briefly) see J. M. Cook, *Greek Settlement in the Eastern Aegean and Asia Minor* (Vol. II, chap. XXXVIII of the revised *Cambridge Ancient History*, issued in fascicle, Cambridge, 1961), pp. 26-27.

7. Although the almost pure native copper from the Lake Superior region was being hammered into various points, blades and ornaments as early as 2000-1000 B.C. But the forms are in most cases copied directly from earlier types in flint or bone, and none of the smelting or alloy processes was involved. See J. B. Griffin, "Late Quaternary Prehistory in the Northeastern Woodlands", in H. E. Wright JR., and D. G. Frey (eds.), *The Quaternary of the United States* (Princeton, 1965), p. 663.

8. Urban totalitarianism, for example, as Childe argued in "The Bronze Age", *Past and Present*, 12 (1957), 2-15.

SANDRA MCPHERSON

STREAMERS

All the women who leave tell me they're happy. | But my friend, kneeling with
 me, is the only || one who goes on living by herself | and owns five houses, |
 one of them on land sloping to an "arm of the sea", || silver and indigo, young
 salmon worrying, | stealing anchovies schooled up. || The sea which dangles,
 this August forenoon, | from the thumb of a dock | a stunning swimmer, leaning
 against plush || sea-fans and kicking | her warp of tentacles | slowly out across
 the current. || We've dropped to our elbows. || I remember winters here, | frost
 on the wharf | so long you could mow it; | a consumptive ship, | the Barbarossa,
 | pumping out basements-worth of water | all day, all dark, | water that made
 it | sink inside | outside buoying it light. || You could touch its rope | and draw
 the huge ship near. || And this *cyanea* is as big | as our daughters | as long as
 my friend's old bridal veil || (I wore a scarf) | perishing under woolens in a
 steamer trunk | on an attic voyage. || The rest of its ensemble imports | from
 Spain: tiered flounces, bunched bodice, | and bolero, mostly | of a salmon-wa-
 termelon-shrimp || or peach-ginger pastel; lips | and gonads tucked into a skirt
 | scalloped into eight notched lappets || weighted with a crystalline rhopalium.
 | Such is the fashion. || «Women have so seldom | been an attraction to me», |
 said Sherlock Holmes in "Lion's Mane", | "for my brain has always governed
 my heart, || «but I could not look upon | her perfect clear-cut face, | with all the
 soft freshness of downlands | in her delicate colouring, || without realizing | no
 young man would cross her path unscathed.» || Ah, friend, | not only must we
 scathe, | we must also know the remedies: || Ammonia, vinegar, or meat tender-
 izer, || papaya juice, gasoline, olive oil, | ocean water (never fresh). || Remove
 tentacles with a gloved hand, | apply flour, baking powder, | shaving soap. ||
 Come to the sea with these. | Then scrape. || And yet her clear head | of flawless
 Orrefors... || Dilation, contraction. || Do you recall the day | of our equal depres-
 sions? | My husband telephoned back and forth, | listened to you and then me,
 | unable to synchronize our calls. || He described us to each other. | Then we
 went fishing. | He navigated through the Lions' Manes, || obnoxious, cursed— |
 one cannot touch them, tear them | off a line— || and ran his boat elsewhere, | to
 other animals, | seals, puffins, dogfish || nipping away at bait and catch, | skill,

success, and hunger. || You and I were in some depth together, | miles apart, he
said || and it helped. || Now, perhaps, we've begun the migration | (if only our
third friend were here, | and our fourth...). || 'The woman in the Marine Science
Center welcomes | these medusae every August warmth, | holds out her arms to
show || how big she's witnessed them. | But for now our arms and knees support
|| not any frozenness | but our still undistracted, | a concentration on the pulse
|| that is not stone | and turns no one to stone | who really stays to see her. || And
she leans there, greeting, in her door, | all current, streamers, tired and toxic ||
but striating, ruffling, | armlessly herding eggs | like transparent hotcross buns.
|| Our hair hangs over the dock, | her tentacles eight-hundred, nine-, | pulling
us out of the rock, | | relaxing, flexing. | She is unparalyzing, || no hard parts at
all, | and she is all alone.

JAMES SCHUYLER

A PICNIC CANTATA (I)

I feel funny today | but you know what they say: | falls to the floor, | comes to your door. || Who is it you think | might come to the door? | Not the laundry man, | it isn't Monday. | Not the meter reader, | they don't work on Sunday. | Not my cleaning lady, | it isn't Friday. | It might be a mailman | with a special letter, | or a flower shop boy | bringing flowers | from I wonder who? || Or it might be a friend. | It is Sunday. || It is Sunday, | but it's awfully early | for Sunday callers. || Knock, knock. | Who's there? | Open the door. | Open the door who? | Open the door and see. | Good morning, dear, | good morning you, | We thought it might be nice | if you and she | came with me | and we went Sunday driving. || We could make a lunch | and eat a picnic | outside in the sun. || A spring picnic | what a lovely idea | the day is ideal. | What shall we take? | all kinds of things | that are nice to eat. || In the picnic basket I want to find | a roll of lemon rind, | steak and chips, | a T-bone fish, | Milady's Blintzes with white wine sauce | and a pound of Child's creamoginized chocolates. | Four washable plates | and four cloth forks || and a lot of kapkins. | Napkins are the best part of a picnic. || We can't go on a picnic | without ketchup and a car. | Have you got a car? || You are in my car. || So we are. || Reach me a road map | and I'll map a route. | I love mapping routes | on road maps. | Which route are we on? || Z 3 || Let's see. | We ought to be | on 3 B. | Turn left | at 11 F, | stay on that | til you see a hill shaped like a hat. | We can eat our lunch at Hat Hill Park. || My favourite park, named for Henry Hat. | Read what it says about him on the map.

The Home Book 1951-1970 in Collected Poems.

W. S. MERWIN

LEARNING A DEAD LANGUAGE

'There is nothing for you to say. You must | Learn first to listen. Because it is
 dead | It will not come to you of itself, nor would you | Of yourself master it. You
 must therefore | Learn to be still when it is imparted, | And, though you may not
 yet understand, to remember. || What you remember is saved. 'To understand
 | 'The least thing fully you would have to perceive | 'The whole grammar in all
 its accident | And all its system, in the perfect singleness | Of intention it has
 because it is dead. | You can learn only a part at a time.|| What you are given
 to remember || Has been saved before you from death's dullness by || Remem-
 bering. 'The unique intention | Of a language whose speech has died is order |
 Incomplete only where someone has forgotten. | You will find that that order
 helps you to remember. || What you come to remember becomes yourself. |
 Learning will be to cultivate the awareness | Of that governing order, now pure
 of the passions | It composed; till, seeking it in itself, | You may find at last the
 passion that composed it, | Hear it both in its speech and in yourself. || What
 you remember saves you. 'To remember | Is not to rehearse, but to hear what
 never | Has fallen silent. So your learning is, | From the dead, order, and what
 sense of yourself | Is memorable, what passion may be heard | When there is
 nothing for you to say.

Green with Beast (1956)

RAFAEL ÁLVAREZ MERLO nace en Córdoba en 1945, donde se inicia literariamente y, tras su etapa en Londres como profesor de español, forma parte con Francisco Gálvez y José Luis Amaro de la revista de poesía *Antorcha de Paja* (1973-1983), publicación en posiciones renovadoras en el panorama poético de los 70. Su obra está constituida por los títulos siguientes: *Revival* (1971), *Elegía contemporánea* (1976), *Poemas corporales* (1984), *El vuelo interior* (1986) y el cuaderno *Abriendo mi cajón* (2006). Se encuentra incluido en diversas antologías como *Degeneración del 70. Antología de poetas heterodoxos andaluces*. Prólogo Manuel Abad. Antorcha de Paja, 1978.

JUAN MANUEL CABRERA (Sevilla, 1971) es licenciado en Filología Clásica. Ha sido profesor de Lengua Española en los centros del Instituto Cervantes de Viena, Lisboa y Budapest, en la Universidade Nova de Lisboa y en la Corvinus University of Budapest. Como fotógrafo y artista plástico ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas, destacando su obra de poesía visual y experimental. Los poemas aquí recogidos pertenecen a su poemario inédito *El aire en el alambre*.

FRANCESCO DIACO (Turín, 1988) es doctorando en Filología y Crítica por la Universidad de Siena. Se ocupa de literatura italiana contemporánea (Valerio Magrelli, Franco Fortini,...) y de teoría de la literatura. Colabora con las revistas *L'ospite ingrato*, *L'immaginazione*, *Rivista di studi italiani*, con el blog *Le parole e le cose* y con el proyecto cultural *Incontrotesto*.

GERARDO DIEGO (Santander 1896–Madrid 1987) es uno de los poetas españoles más destacados del siglo xx. Representó el ideal de la Generación del 27 al alternar con maestría poesía tradicional y vanguardista. Algunos de sus títulos capitales son *Manual de espumas* (1924) o *Poesía española contemporánea* (1932).

ANDRÉS ECHEVARRÍA (Melo, Uruguay, 1964), poeta, ensayista y dramaturgo uruguayo. Investigador Asociado de la Academia Nacional de Letras de Uruguay, integró el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Entre otras distinciones, obtuvo el Premio Juan Carlos Onetti en 2011. En poesía destaca *Origami* (2012) o *La plaza del Ángelus* (2011). Algunos de sus títulos en otros géneros: *Los árboles de piedra* (narrativa, 2008), *Cuando la luna vuelve a su casa* (teatro, 2012), *Cartas de César Vallejo a Pablo Abril de Vivero* (2013, edición y prólogo), *Obra Final de Juana de Ibarbourou* (2012, coautoría), Jules Laforgue, *Los lamentos* (2010, edición bilingüe y prologada), y *Juana, escándalo en la luz* (2009, libro-catálogo de la exposición homónima, coautoría).

FRUELA FERNÁNDEZ (Langreo, Asturias, 1982) ha publicado el libro de poemas *Folk* (Pre-Textos 2013). Ha traducido, entre otros, a Edoardo Sanguineti, Hugo von Hofmannsthal, Marie Luise Kaschnitz y Ezra Pound. Acaba de coordinar el libro colectivo *The Smiths: Música, política y deseo* (Errata Naturae).

MARIO JURADO (Baena, Córdoba, 1972) es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Granada. Ha escrito artículos sobre John Ashbery, James Schuyler, Mark Strand, J. M. Coetzee, Raymond Roussel, Joe Brainard y Alain-Fournier. Es autor de un libro de poesía, *Membrana* (2009). Ha traducido a A. R. Ammons (*Poemas escogidos*, Plurabelle, Córdoba, 2003 —con David Cruz—), Charles G. Finney (*El circo del Doctor Lao*, Berenice, Córdoba, 2005 —Premio Andalucía de Traducción 2006—), Joseph Conrad (*El duelo*, Berenice, Córdoba, 2006), James Schuyler (*Alfred y Ginebra*, Pre-Textos, Valencia, 2006; *Himno a la vida*, Ed. Luis Burgos, Madrid, 2006) y Terry Eagleton (*Cómo leer un poema*, Akal, Madrid, 2010).

GUILLERMO LÓPEZ GALLEGO (Madrid, 1978) es licenciado en derecho, y titulado en gestión cultural por la New York University. Es diplomático de carrera. Ha traducido entre otros a Ovidio, Propercio, Dorothy Parker (con Cecilia Ross), Serge Gainsbourg, Jean-François Elslander, Joris-Karl Huysmans, Jean Clair, Charles Asselineau, Robert Lax, Bai 'T. Moore y Sadie Plant. Ha publicado los siguientes libros: *De vez en cuando*; *Hammarlund*; *A la bim bom bam*; *35 Variations*; y *El faro*. Su obra ha aparecido en diversas revistas y antologías españolas e hispanoamericanas.

VALERIO MAGRELLI (Roma, 1957) es uno de los poetas italianos más reconocidos de las últimas décadas. Ha publicado *Ora serrata retinae* (Feltrinelli, 1980; Visor 1990), *Nature e venature* (Mondadori, 1987, Visor, 1997), *Esercizi di tipologia* (Mondadori, 1992), *Didascalie per la lettura di un giornale* (Einaudi, 1999; Bajolaluna, 2008), *Disturbi del sistema binario* (2006) e *Il sangue amaro* (2014). Es profesor de Literatura Francesa en la Universidad de Cassino, traductor y ensayista. Destacan sus títulos: *Profilo del dada*, *La casa del pensiero*. *Introduzione all'opera di Joseph Joubert*, *Il Sessantotto realizzato da Mediaset o Addio al calcio* (*Adiós al fútbol*, Xordica, 2013). En 2002 recibió el Premio Feltrinelli por la poesía italiana. Colabora con el diario *Repubblica*.

SANDRA MCPHERSON (San José, California, 1943) ha trabajado como educadora y profesora de escritura creativa en numerosas universidades de EE.UU. Entre sus libros destacan *Elegies for the hot season* (1970), *Patron Happiness* (1983), *Streamers* (1988) o *The God of Indeterminacy* (1993).

El pensamiento mítico ha construido a la mujer como fuerza natural, impredecible, peligrosa. «Banderolas» de Sandra McPherson se adentra en los mitos para hablar desde ellos, para indagar, para desmembrarlos. Gorgona y gorgonias, Medusa y medusas: la materia provoca el mito y lo deja en suspenso, en un estado que no es de aceptación ni de rechazo. Y el poema permanece en ese punto difícil, como pensamiento sensual, como crítica táctil.

FRUELA FERNÁNDEZ

CHARLES OLSON (Worcester, Massachusetts, 1910—Nueva York, 1970) es uno de los poetas estadounidenses más influyentes del siglo xx. Considerado heredero de Ezra Pound y William Carlos Williams, así como vínculo entre el modernismo y los New American Poets, su obra fue también una de las principales referencias de los poetas posmodernos estadounidenses, como los de la Language School. Olson acuñó el término *posmoderno* en 1951. Su obra fundamental es *Los poemas de Maximus*, iniciada en 1950, y en la que aún trabajaba en el momento de su muerte.

J.H. PRYNNE (Inglaterra, 1936). El primer libro de poemas de Prynne se publicó en 1962, *Force of Circumstance and Other Poems*, pero decidió excluirlo de sus poemas completos, que empiezan con su libro *Kitchen Poems*, de 1968. El año siguiente publicó su celebrado libro *The White Stones*. En 1982 recogió todos sus libros publicados en el volumen *Poems*, que volvería a editar con su poesía completa en 1999 y en 2005. De esa obra, dice el psicólogo Adam Phillips: «Ese libro es uno de los más inventivos e inteligentemente experimentales poemas completos del siglo xx.»

JUAN CARLOS RECHE (Córdoba, 1976) ha traducido a varios poetas italianos (Giorgio Caproni, Giovanni Raboni, etc...) obteniendo por ello el *Premio Nazionale per la Traduzione 2013* del Ministerio Italiano de Cultura. También ha traducido a Nuno Júdice (*El orden de las cosas, poemas escogidos 2000-2013*, Pre-Textos, 2014) y otros poetas portugueses. Su último poemario es *Carrera del fruto* (Pre-Textos, 2006) www.juancarlosreche.com

ESTE NÚMERO CERO DE *Años diez, revista de poesía* SE COMPUSO DURANTE LA
PRIMAVERA DE MMXIV EN MADRID Y SE IMPRIMIÓ EN GRANADA, EN GRÁFICAS
ALHAMBRA. SE HA USADO, ENTRE OTROS, EL TIPO BREATHE Y ADORNOS
EN PELEGUER Y ANDUAGA

NIHIL OBSTAT





2341-4219

s diez, revista de poesía



AÑOS DIEZ REVISTA DE POESÍA

s diez, revista de poesía AÑOS DIEZ, REVISTA

 AÑOS DIEZ, REVISTA DE POESIA AÑ

s diez, revista de poesía AÑOS DIEZ

Z, REVISTA DE POESÍA AÑOS DIEZ, R

GERARDO DIEGO

J.H. PRYNNE

SANDRA MCPHERSON

RAFAEL ÁLVAREZ MERLO

JUAN MANUEL CABRERA

GUILLERMO LÓPEZ GALLEG0

CHARLES OLSON



MARIO JURADO

VALERIO MAGRELLI

FRANCESCO DIACO

ANDRES ECHEVARRÍA

JOHN CAGE

JAMES SCHUYLER

W.S. MERWIN