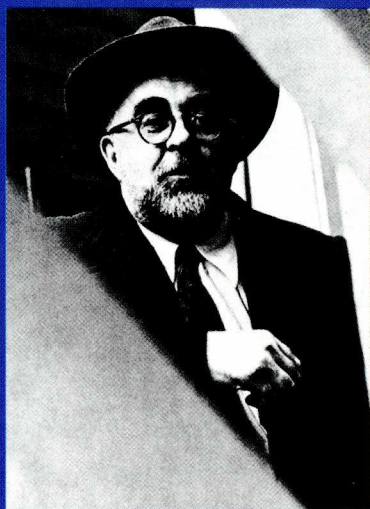


charles
OLSON

•
POEMAS



TRES HACHES

Charles Olson, nacido en Gloucester, Massachusetts, en 1910, es una figura seminal para la literatura posterior a la Segunda Guerra Mundial. Sus ensayos "Verso Proyectivo" y "Universo Humano" y su estudio sobre Melville, Call Me Ishmael, ayudaron a definir la sensibilidad postmoderna. Por su parte poemas tales como "Los Martín-pescadores", incluido en esta selección, dejaron a un lado la influencia de T.S.Eliot, y establecieron un nuevo rumbo para la poesía de los EE.UU. En cuanto a sus Maximus Poems, considerados la obra maestra de Olson y que le demandaron casi veinte años de composición, ocupan, junto con los Cantos de Pound, Paterson de Williams y A de Zukofsky, toda la escena de la gran tradición de épica moderna de ese país.

Charles Olson fue además rector desde 1952 del Black Mountain College, universidad innovadora en donde dieron clase y estudiaron algunos de los más influyentes artistas estadounidenses del siglo XX en el terreno de la danza, la música, la literatura, entre otras disciplinas, y que cerró por problemas financieros en 1956.

Olson, cuya obra fue considerada por William Carlos Williams "una mejora enorme sobre mucho de lo escrito en la escena estadounidense anterior", falleció en un accidente automovilístico en 1970.



Charles Olson

POEMAS

•
Prólogo de Jorge Santiago Perednik

•
Selección y traducción de
Ernesto Livon Grosman y Jorge Santiago Perednik



TRES HACHES

Fotografía de tapa: Olson a los 46 años, por Harry Redl
Diseño: J.S.P.

I.S.B.N. 987-99781-2-9

© 1987, Estate of Charles Olson
© 1987, The University of Connecticut
© 1987, University of California Press
© 1997, de esta edición Editorial **TRES HACHES**
Junín 558, piso 9º, of. 905
1026 Buenos Aires
Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina. Printed in Argentina

CRONOLOGÍA DE LA VIDA DE CHARLES OLSON

1910: Charles John Olson nace en Worcester, Massachusetts, el 27 de diciembre, hijo de Charles (Karl) Joseph, cartero, y Mary Theresa Hines; crece en una casa ubicada en Norman Avenue, Worcester.

ca. 1915: La familia veranea en la quinta "Oceanwood", en Stage Fort Avenue, Gloucester. Continuará haciéndolo hasta 1923.

1917-28: Asiste en Worcester a la escuela primaria y luego a la secundaria, donde es estudiante de honor, encargado del grupo de debate, y delegado de su clase.

1928: Recibe el primer premio en el torneo de oratoria para la región noroeste y el tercer puesto nacional: un viaje de diez semanas por Europa. Ingresa a Wesleyan University, Middletown, Conn., en donde es estudiante de honor, escritor en el periódico universitario, jugador en el equipo de fútbol, actor y orador.

1929: Asiste en el verano a la Gloucester School of the Little Theatre; participa en varias obras.

1930: Trabaja brevemente para la compañía constructora C&R, en Gloucester.

1931: Hasta 1934 trabaja como cartero durante los veranos.

1932: Wesleyan le otorga su título de Bachelor of Arts en junio. Continúa sus estudios en Wesleyan durante el otoño y toma simultáneamente un curso en Literatura Americana en Yale (gracias a una Beca Olin).

1933: Recibe su *Master Degree* de la Universidad de Wesleyan en junio con una tesis sobre "El crecimiento de Herman Melville, escritor de prosa y pensador-poeta". Durante el otoño continúa en Wesleyan, comienza la reconstrucción de la biblioteca de Melville. Viaja a Cambridge, Mass. para investigar los papeles de la familia de Melville.

1934-36: Instructor de Inglés en Clark University, Worcester. Su padre muere en agosto de 1935, a los 53 años, como consecuencia de una hemorragia cerebral.

1936: El 7 de julio se embarca por tres semanas para pescar peces espada. En agosto conoce, en Gloucester, a Edward Dahlberg. En otoño ingresa a Harvard como estudiante y asistente de cátedra de literatura americana e inglesa.

1937: Asistente de cátedra en la universidades de Harvard y Radcliffe.

1938: Hace su primer viaje a la costa oeste, a dedo, de Kansas a San Francisco; regresa en autobús el 14 de agosto. Continúa como consejero en el programa de American Civilization. Con la ayuda de Dahlberg se publica "Lear and Moby-Dick". Vive en Boston, en la calle Charles.

1939: En marzo recibe una beca Guggenheim por sus estudios sobre Melville. Pasa el otoño y el invierno en Gloucester con su madre. Escribe la primera versión de un libro sobre Melville. Dahlberg le sugiere que no lo publique.

1940: Durante su estadía en Gloucester, escribe sus primeros poemas y un ensayo sobre el mito. Se traslada a New York. En mayo conoce al pintor Corrado Cagli y a Constance Wilcock, quien más tarde será su esposa.

1941: Trabaja como director publicitario del American Civil Liberties Union. En

noviembre asume como jefe del Foreign Language Information Service, del Common Council for American Unity en New York.

1942-44: Trabaja para la Office of War Information (OWI) en Washington como jefe asociado de la Foreign Language Division; renuncia como protesta en mayo de 1944. La única publicación para el gobierno, en colaboración con Ben Shahn, es el panfleto "Hispanohablantes norteamericanos en la guerra," de 1943.

1944: Se lo contrata como director del Foreign Nationalities Division, durante la reunión del Comité Nacional del partido Demócrata en Key West.

1945: En el mes de enero el partido Demócrata le ofrece el puesto de tesorero y la dirección del servicio postal. Desilusionado con la política rechaza el ofrecimiento y escribe el poema "The K". Comienza a escribir *Call Me Ishmael* el 13 de abril, lo termina el 6 de agosto, en el mismo día del bombardeo de Hiroshima. En noviembre termina de escribir "This is Yeats speaking."

1946: El 4 de enero comienza una serie de visitas a Ezra Pound en St. Elizabeth las que se extenderán hasta la primavera del 48. Se publican sus primeros poemas en *Harper's Bazaar* y *Atlantic Monthly*. Durante la primavera trabaja como representante de la comunidad polaca en las primeras reuniones del Comité de Seguridad de las Naciones Unidas. Da una serie de conferencias en Washington, en la Escuela de Ciencias Políticas.

1947: Se publica *Call Me Ishmael* con la ayuda de Ezra Pound y Caresse Crosby. Pound le había enviado el libro a Eliot, quien lo rechazó por "demasiado americano". Visita Gloucester en junio, almuerza con Alfred Mansfield Brooks, director de la Sociedad Histórica de Cape Ann, y concibe los *Maximus*. Viaja a la costa oeste el 2 de julio. Da conferencias sobre poesía. Se dirige a Sacramento y a la Biblioteca Bancroft en Berkeley para investigar sobre los primeros asentamientos del lejano oeste. Conoce a Robert Duncan y Carl Sauer.

1948: Regresa a Washington D.C. Escribe un libro sobre su padre, basándose en tres historias, "Stocking Cap," "Mr. Meyer," y "The Post Office." Recibe su segunda beca Guggenheim para escribir un libro sobre la morfología de la cultura norteamericana que se llamará *Red, White & Black*, en referencia a los indígenas, pioneros blancos y negros. Escribe "The Fiery Hunt," combinación de danza y obra de teatro basada en Moby-Dick. Durante el mes de julio lleva a cabo su última actividad como militante político al apoyar la candidatura del senador Claude Pepper de Florida para la presidencia del Partido Demócrata. Ofrece una conferencia sobre arte en la American University, en Washington el 29 de julio. Josef Albers lo invita al Black Mountain College; da tres conferencias, se lo contrata para reemplazar a Edward Dahlberg durante la primavera del año 1949. Aquí comienza una de las experiencias centrales en la vida de Olson, que llegará a ser rector de la Universidad, y a la vez una de las más interesantes en la historia de la educación estadounidense, tanto por la calidad de los docentes como por las formas y los métodos empleados. Comienza a cartearse con Frances Motz Boldereff, correspondencia fundamental para el rastreo de algunos de los temas de la poética de Olson. Boldereff le hace llegar a Olson sugerencias, bibliografía y sus propias críticas.

1949: En febrero aparece publicada su primera colección de versos, *Y & Y*, en Black Sun Press. Escribe "The Kingfishers". Lee en el Instituto de Arte Contemporáneo en Washington. Pasa el verano en el Black Mountain, donde dirige "Exercises in Theater" y el otoño en Washington, dedicado a escribir. Busca a Vincent Ferrini, durante una visita a su madre en Gloucester, después de leer uno de sus poemas en la revista *Imagi*. Tiene su primer encuentro con Frances Boldereff, durante el mes de noviembre. El 15 de diciembre da conferencias en la Watkins Gallery de la American University con motivo de la exposición "Drawings in the 4th Dimension," de Corrado Cagli.

1950: A modo de carta para Vincent Ferrini escribe el primer poema de los *Maximus*; "I Maximus of Gloucester, to you". Ferrini envía algunos de los poemas de Olson a Robert Creeley, quien los rechaza porque Olson "está a la búsqueda de un lenguaje y esto se manifiesta en una pérdida de fuerza." Olson responde la carta de Creeley y se inicia una correspondencia que habría de crecer hasta casi las mil cartas. Se publica el ensayo "Verso Proyectivo" en *Poetry*, durante octubre. Su madre muere en Worcester el 25 de diciembre.

1951: Pasa la primera mitad del año en Lerma, península de Yucatán, México, estudiando la cultura maya. Fruto de la enorme correspondencia de esa época con el poeta Robert Creeley será el libro de Olson *Mayan Letters*. Mientras, aparece en abril, *Origin I* con una serie de poemas de Olson. Regresa a Black Mountain durante el mes de agosto invitado por los estudiantes, (habrá de permanecer en Black Mountain como profesor y más tarde como rector hasta el cierre de la universidad en 1956.) El 23 de octubre nace su hija Katherine Mary.

1952: Recibe fondos de la Fundación Wenner-Gren para estudiar los jeroglíficos mayas. Viaja a la península de Yucatán y vive allí durante meses. El conocimiento *in situ* de dos culturas diferentes a la suya, la mexicana y la maya, modificarán notablemente su cosmovisión.

1953: Creeley publica su "In Cold Hell, In Thicket" en Mallorca. Organiza en Black Mountain un Instituto para las Nuevas Ciencias del Hombre. Jonathan Williams publica los *Maximus Poems 1-10* en Stuttgart, en octubre.

1954: Se publican las *Mayan Letters* en enero, registro de su intercambio epistolar con Creeley, que dan cuenta de la riqueza de su experiencia en México. Conoce a Elizabeth Kaiser, estudiante de Black Mountain, quien habrá de ser su segunda esposa.

1955: Nace su hijo Charles Peter el 12 de mayo.

1956: Escribe "As the Dead Prey Upon Us." "The Lordly and Isolate Satyrs" y "Variations Done for Gerald Van De Wiele." Cierra Black Mountain en octubre, y permanece en el campus de la Universidad preparando la propiedad para la venta. Durante el otoño se publican los *Maximus 11-22*.

1957: Escribe "The Librarian." Presenta "A Special View of History", cinco conferencias que sólo se ofrecen para suscriptores. Regresa a Black Mountain en junio y vende la propiedad. En julio se muda con su familia a Gloucester.

1958: Vive allí excepto por el período junio- noviembre, que pasa en Provincetown.

1959: Durante el otoño escribe "Maximus from Dogtown."

1960: Numerosas lecturas de poemas. *New American Poetry* le publica poemas en mayo y en noviembre. Participa en un proyecto de investigación sobre "drogas que modifican el estado de conciencia" dirigido por Timothy Leary.

1961: Recibe el premio de la Longview Foundation por sus *Maximus*.

1962: Más lecturas. Viaja a Nueva York por seis semanas durante las cuales visita a LeRoi Jones y Edward Dorn.

1963: Profesor del Departamento de Inglés en la Universidad del estado de Nueva York, en Buffalo. Durante su primer cuatrimestre dicta cursos sobre poesía y mitología. Reside en Wyoming, N.Y., a unos 40 millas al sudeste de Buffalo.

1964: Su esposa muere en un accidente automovilístico en Batavia, estado de Nueva York. Se muda a Gloucester durante el verano. Regresa a Buffalo en septiembre para seguir enseñando hasta mayo de 1965.

1965: Lee en el "Festival de Dos Mundos", en Spoleto, junio 26-julio 2. Asiste a la conferencia del PEN en Yugoslavia. Lee poemas y da una conferencia en la "Berkeley Poetry Conference". Se publica *Human Universe* en agosto, en una edición de tirada limitada. Regresa a Buffalo para enseñar, pero después de dos semanas vuelve a Gloucester.

1966: Viaja de Gloucester a Londres en octubre. Participa en diciembre del "Literarisches Colloquium" en la Akademie der Künste, Berlín. Sufre un ataque coronario.

1967: En marzo, *New Directions* publica los *Selected Writings*. Viaja de Londres a Dorchester, para investigar en relación a los primeros pobladores de Gloucester. Regresa a Londres donde lee en el International Poetry Festival, el 12 de julio, y luego a Gloucester.

1968: Conferencia en Beloit College, en marzo. Visita a Donald Allen en San Francisco y Drummond Hadley en Tucson. Regresa a Gloucester en mayo. En noviembre aparecen en Londres los *Maximus IV, V, VI*.

1969: En septiembre visita a Charles Boer en Connecticut y en octubre acepta el puesto de Visiting Professor en la Universidad de Connecticut. En octubre se publica *Letters for Origin*. Poco después del día de acción de gracias entra al Hospital de Manchester, de allí se lo traslada al New York Hospital.

1970: Muere en Nueva York el 10 de enero a consecuencia de un cáncer de hígado.

(Cronología preparada por Ernesto Livon Grosman)

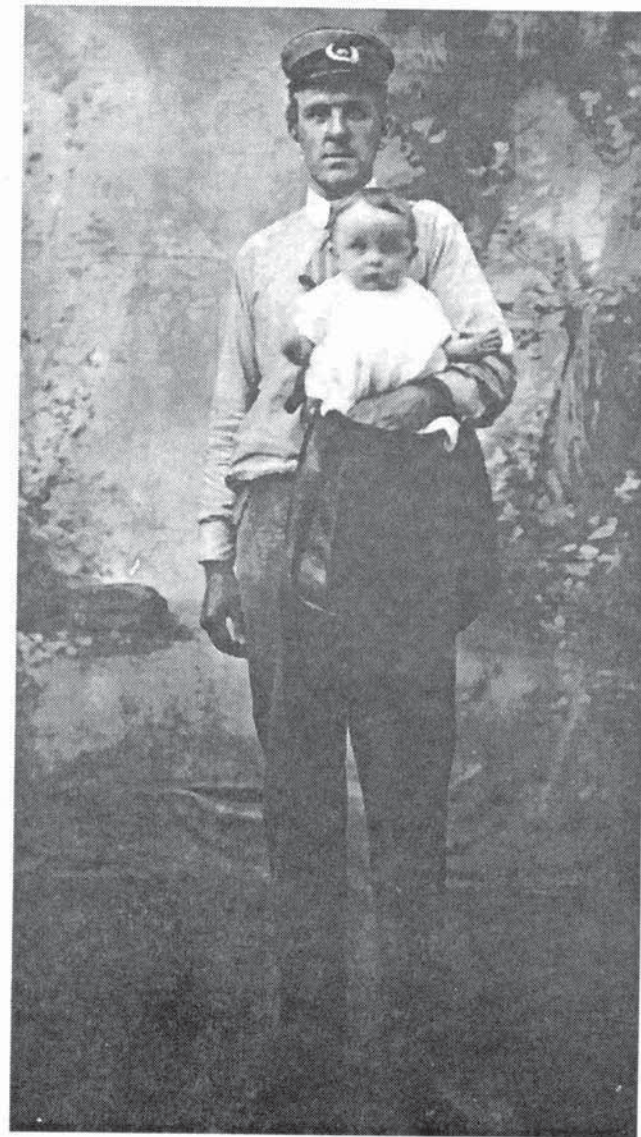


Foto 1: Charles, de un año de edad, con Charles Olson padre, de oficio cartero.



Foto 2: Charles Olson con Ezra Pound.



Foto 3: Los vecinos de Gloucester. Charles Olson es el primero desde la izquierda, sentado, sus piernas cuelgan del techo.

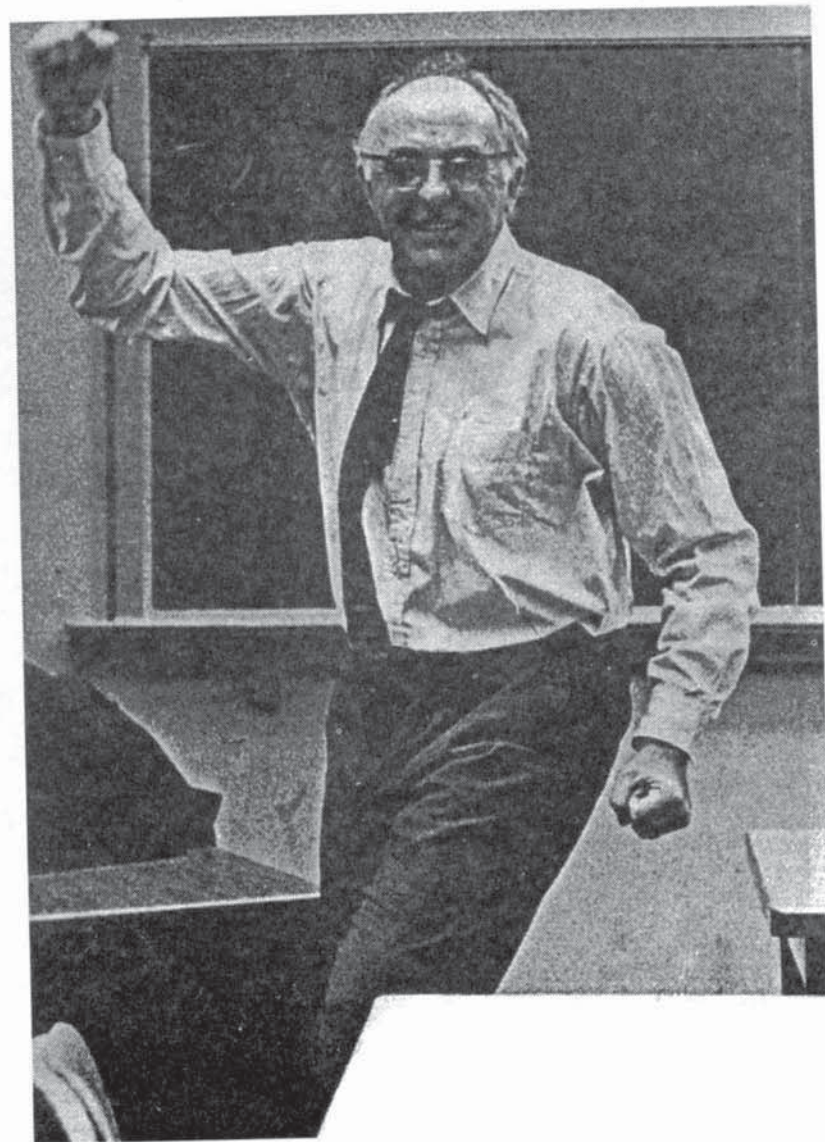


Foto 4: Charles Olson da clases en Black Mountain College.

FOTOS DEL ALBUM PRIVADO DE CHARLES OLSON

por Jorge Santiago Perednik

Primera foto, o de un destino

La primera foto, que reúne al padre y el hijo, muestra a un cartero con un niño en su bolsa. Hay en la imagen un desajuste entre la bolsa y lo que desusadamente contiene, o entre el niño y el extraño vehículo donde es llevado: los dos elementos no suelen funcionar juntos, no son familiares uno para el otro, a pesar de que una escena de familia los enmarca. También hay un encuentro insólito de realidades: ser cartero consiste en entregar los mensajes enviados, no en transportar niños; por otro lado es característico de ciertos mamíferos hembras, como el canguro, llevar al hijo en la bolsa, pero nunca en una bolsa de correo. La conjunción de estas realidades extrañas entre sí fuerza a ver muy poco de cartero y muy poco de animal en la situación, a lo sumo un retrato divertido para el álbum, una escena festiva que se guarda para la posteridad. Se podría proponer no obstante que la foto compone un anuncio, la ratificación —al menos para los humanos— de una marca propia que los diferencia del resto de lo animal: la posibilidad que ofrece la cultura de una transmisión que supera las distancias y el tiempo, y que incluye los asuntos literarios.

En virtud de la cultura todas las personas en cierto modo se vuelven carteros, viven para transportar signos —de una a otra, de generación en generación, de pueblo en pueblo— y la cultura posibilita que ese transporte sea placentero. Sin carteros, portadores de signos de algún tipo, no hay cultura y una cultura se puede conocer por la variedad de carteros que incluye. Pero a diferencia de otros transmisores culturales el cartero del correo no es sino un mero vehículo: se trata de una persona encargada de llevar una bolsa y repartir mensajes, lo que implica también anudar relaciones, hacer de intermediario entre extremos por él desconocidos. Además, si bien lleva en su bolsa envíos, ignora qué es lo que envía y lo ignora con total conciencia; la misma cultura le impone al respecto una prohibición: querer enterarse de los mensajes que porta es un delito. Hay una zona, entonces, que el cartero y el padre comparten: saben que envían algo hacia el futuro y hacia los otros, las cartas al destinatario, los hijos al mundo, e ignoran a ciencia cierta de qué tratan esos envíos, qué pueden llegar a significar.

En el caso del cartero y padre Olson, la foto hace visible que el envío que porta es un niño, porque éste sobresale. Así la imagen fotográfica, en la

medida en que fue armada o encargada por el padre, en la medida en que es una imagen paterna, puede ser usada para ilustrar su proyecto: que el niño sea, en tanto envió, un sobresaliente portador y dador de palabras, un hijo enviado por el padre a repartir signos como algo más que un mero vehículo.

Todo hijo lleva mensajes y los lleva de un modo complejo, porque además de portarlos es un organismo que los interpreta y ejecuta. Respecto del padre uno de los mensajes que lleva es una palabra de pertenencia, el apellido; el otro es cierto código genético que forma parte de su anatomía. Debido a este mecanismo hereditario en ambos casos el hijo es una suerte de cartero, esto es, a su particular manera, porta al padre como mensaje, como signo, tanto en su nombre como en su cuerpo. Lo notable es que para la interpretación del hijo el mensaje del padre es siempre una orden; se puede obedecer o desafiar, o más frecuentemente obedecer-desafiar o desafiar-obedecer, y cualquiera sea el caso la orden lo determina. Charles Olson hijo obedecerá en forma compleja la orden, tener su lugar en la bolsa del cartero, y se dedicará a realizar o ser un mensaje.

El problema es que una carta es escrita por un remitente, para un destinatario en particular, con el fin de comunicarle algo, y en cambio este envió, este niño, como cualquier persona, es un mensaje que se escribe a sí mismo o escriben múltiples plumas para nadie en particular. Dicho de otro modo, una persona es una correspondencia que, mientras se va haciendo, debe inventar su remitente y también su destinatario, o sea, es un mensaje extraño que no participa del orden de la comunicación. Los lenguajes del arte difieren de los lenguajes de la comunicación de un modo similar; no tienen destinatario cierto, ni código común seguro, ni propiamente mensaje que enviar. Así, ante el problema que propone la orden paterna, la máquina de interpretar llamada hijo va a encontrar en los lenguajes del arte una solución que le permitirá cumplirla: dedicar su vida a la literatura.

En la foto Charles Olson tiene un año de edad; siendo un poco más grande hay otra historia de fotos que contribuye a reforzar el plan: el padre lo lleva a la celebración del tricentenario de Plymouth, y sobre todo le obsequia reproducciones de unas fotografías tomadas por Matthew Brady, que según el poeta, "lo curaron bien temprano de la historia romántica". Lo que el padre le señala es interpretado como una segunda orden, la exigencia de tener presente la historia, que constituye, dada la inclinación del hijo por la literatura, un segundo problema a resolver. Otra vez la máquina de interpretar actúa y descifra la orden de modo de poder cumplirla y no: Olson entiende que como poeta debe ser historiador, construir sus poemas con las evidencias o documentos dejados por otros, y como historiador ser poeta, pensar con otra lógica, buscar en la historia otro tipo de verdad, quizás una que tenga que ver, más que con las estadísticas, con la belleza. Lo que exige previamente resolver un asunto, un nudo en el estilo: cómo ser poeta e historiador al mismo tiempo.

Segunda foto, o de una poesía que hace historia

La segunda foto ofrece al problema una posible solución: el poeta Ezra Pound está allí escribiendo en la página de un libro y Olson lo mira. Aprehende, se diría, no un escrito sino una postura de escritor, la de colocarse peculiarmente en situación de inferioridad respecto del lenguaje. Si un escritor es superior al lenguaje que emplea en sus escritos, su obra se vuelve menos interesante que su biografía, lo que literariamente puede ser un problema —o la solución definitiva. De hecho, muchos lectores prefieren dedicarse a los autores y sus vidas, porque es lo más fácil de intercambiar o hacer circular, y al mismo tiempo es lo que facilita distraerse y descansar de lo literario; incluso permite, en vez de forjar un sentido con lo que se lee, remitirlo a la figura del autor, en otras palabras, permite renunciar a ser lector durante la misma lectura. Por otro lado esto que aquí se llama la posición de escritor excede totalmente las poéticas, pero sólo hay posición de escritor a condición de apoyarse en una, de sostener al menos provisoriamente una poética propia. La foto abre esa posibilidad, tener a la vista un proyecto poético, desde que deja entrever que el libro que Pound tiene entre manos es su último poemario, *The Cantos*. Según dice el mismo Pound, el proyecto de este libro consiste en escribir "un cantar de la gesta de la tribu humana", esto es, en contar cierto recorrido de la historia de la humanidad a través de los poemas, en encarar la escritura como una épica. Con este plan, o posición de escritor, el nudo de una poesía que sea historia y una historia que sea poesía tiene la posibilidad de resolverse. Pound era conocido en la poesía estadounidense como *Tío Ez*, lo que recuerda por un lado que en las sociedades matrilineales el que cumplía la función de padre era el tío, y por otro trae a consideración el tema llamado "cuento del tío": una especial posición paterna del que transmite el cuento y una desmesurada expectativa puesta en los resultados de la operación por parte del que lo recibe, hacen que Olson tome la transmisión de la poética poundiana con entusiasmo y como una orden. Por supuesto toda transmisión de uno resulta siempre en una construcción del otro, y el que no interpreta las órdenes paternas no se vuelve su propio padre. Olson traduce lo que le llega según sus obsesiones, y así engendra un proyecto poético distinto, una posición de escritor personal.

¿Hasta dónde las transmisiones, o influencias como también se las llama, usando una figura de extrema complicación, no son también un cuento del tío? En el caso de Olson lo son si se observan las relaciones personales, si se considera a Pound un padre de vida. En cambio si se comparan los poemas de ambos la afinidad impresiona. No hay versos más parecidos a los escritos por Olson que los de *The Cantos*. Quizás en mucho menor medida algunos poemas de William Carlos Williams. Pero ¿hasta dónde este parecido autoriza a hablar de transmisión? En todo caso las historias de transmisiones, cuentos del tío o no, proveen a la literatura de cierto "argumento": permiten armar

"nudos", entramados, hacer de la literatura una historia. En virtud de estos armados los escritos dejan de ser estancos y la literatura encuentra una gracia suplementaria, exterior a la letra. Por ejemplo: se sabe, para seguir con Pound, que también le hizo conocer a Olson un libro relativamente poco leído, *Did Homero live?*, de Victor Bérard. Luego, se puede suponer que el envío, al haber sido citado por su receptor, también tuvo el peso de una orden: que Olson leyó el texto y lo siguió, aunque esto sólo signifique seguir su propia lectura. Luego, el cúmulo de datos sobre la transmisión de este libro a distintos escritores permite construir un mito sobre él y la secreta secuencia que pudo haber armado; la construcción de mitos no es en absoluto extraña a Olson. En este caso el mito consistiría en colocar *Did Homero Live?* como un libro discretamente clave que marcó la literatura de su tiempo. Sin duda James Joyce lo leyó y supo apreciar, al punto de incluirlo en la pequeña y selecta biblioteca que transportaba en sus mudanzas, y al parecer (*sé-mítico*) tomó de Bérard la teoría de que la *Odisea* tiene un origen semítico: este dato ayuda a explicar por qué el héroe de su libro, su "Ulises" (Bloom), es judío. Ezra Pound recomendó selectivamente el libro de Bérard porque a él mismo lo afectó como escritor y esta marca se puede leer en *The Cantos*. En cuanto a Olson, quedó impresionado por la discusión que Bérard propone acerca del papel de los *periploi*, las cartas de navegación dibujadas por los viajeros desde la cubierta de los barcos, a partir de la experiencia directa que tienen, la que se complementa con la noción de *istorin*, o del historiador de que hablaba Herodoto, "averiguando por sí mismo" (según la etimología de *istorin*) los datos que después escribe.

La asociación poeta-geógrafo hace surgir la tentación de recurrir a una analogía fácil y equiparar las cartas de navegación con los poemas. Esto convertiría a los poemas en instrumentos de orientación para un viaje, en intermediarios útiles. Sin embargo son algo bien diferente: quien lea cualquier poema iniciará un recorrido no para guiarse por una realidad exterior, sino para armar con su lectura una suerte de mapa que lo guíe por el poema mismo. El poema para el lector no es el mapa de la realidad sino lo que se recorre, la realidad misma. Por su parte el mapa del poema se arma *a posteriori*, se forma como todo mapa a partir del conocimiento del territorio; si el territorio es el poema, el mapa es lo que suele llamarse la lectura.

En la teoría de Olson, el poeta —a la vez poeta-geógrafo y poeta-historiador— debe acumular los datos directamente, mediante una investigación personal minuciosa llamada "trabajo de saturación". Olson enfatiza este detalle de método: subraya, contra toda idea facilista de inspiración, gracia, genio, etc., la laboriosidad y si se quiere la rigurosidad de la tarea del poeta, cuánto esfuerzo lleva escribir un poema; sobre todo el esfuerzo previo de extenuar su objeto, agotar el conocimiento del tema. Uno se pregunta qué puede significar esto, teniendo en cuenta que es difícil o imposible agotar el conocimiento de algo; significa que para el poeta hay un punto de llegada: su inves-

tigación toca a su fin cuando, tras el conocimiento extensivo de un asunto, lo escribe, lo vuelve significativo para los demás. Olson al respecto recurre a una figura animal que tiene su historia en la poesía estadounidense: la tarea consiste, dice, cuando se escarba en cualquier objeto de investigación —cosa, lugar u hombre— en escarbar como lo hace un perro. Para reafirmarlo cita tanto a William Carlos Williams como a Ezra Pound. El primero se llamaba a sí mismo un perro entre perros y decía que *Paterson* (su libro de poemas pero también la ciudad protagonista de ellos) era aquello que echaba al aire mediante su escarbar. En *The Maximus Poems* por un lado la ciudad protagonista —idea probablemente tomada del citado libro de Williams— en un principio es Dogtown (ciudad del perro), y por otro el filósofo que inspira al protagonista, Máximo de Tiro, simpatiza con el cinismo, palabra derivada de la griega para perro. Por su parte Pound también es tratado en algunos versos de Olson de "viejo perro" (*old dog*). En inglés perro, *dog*, es el anagrama invertido de dios, *god*. Y el trabajo del perro o poeta, escarbar, es inverso al de dios: no consiste en producir un génesis o un apocalipsis, en crear o destruir, sino en descubrir. El poeta dice "hágase la luz" mientras escarba en un caos ya ordenado; su propósito es apenas hacerse de las evidencias, juntar elementos que le sirvan para reconstruir una historia.

Olson implica dos modos posibles del "descubrir" histórico, formulando una oposición didáctica entre Herodoto y Tucídides, los clásicos de la historiografía griega: si Tucídides, por ejemplo, describe la batalla que presencié, Herodoto registra qué reconstrucción de la batalla la gente hizo suya, y esto para él importa más que haber estado presente. Herodoto sería el que busca la evidencia en los mensajes de los demás, en las historias de los pueblos; Tucídides el que quiere dar cuenta de la verdad confiando sólo en su propia persona, el testigo. El último sería un cronista, el primero un investigador, y Olson prefiere al investigador. Por lo demás Herodoto no se interesa tanto por definir "la verdad" histórica como por contar sus evidencias, sus distintas versiones, incluyendo las versiones comprobablemente erróneas; mientras hayan sido conservadas y transmitidas por las generaciones a él le parecen tan importantes como las primeras. El error también es valioso: si un pueblo se abraza a él y lo usa para construir su historia, termina siendo un dato más importante que la supuesta versión verdadera; al menos permite comprender al pueblo históricamente. Herodoto pone a la verdad como una mera interpretación o resultado posible, y a la interpretación o camino como lo único a lo que se tiene acceso. Cae así la idea de una verdad histórica objetiva, independiente de quienes la formulan o la reciben. Tambalea incluso la idea de verdad, su valor supremo. Olson, considerándose un poeta-historiador, procede en forma parecida a Herodoto, en su caso aferrándose no tanto a la verdad supuesta de la historia cuanto a una verdad medida conforme a su funcionalidad poética: una verdad significativa para los hombres.

Llevadas estas alternativas al plano literario, desembocan en un contrapunto entre dos tendencias, una literatura tucidideana, testimonial, interesada sobre todo en reportar eventos, y en la que el escritor aparece tomado por la historia o por la realidad y trabajando para ellas; y una literatura herodoteana, que Olson practica, en la que la historia o la realidad están tomadas por el poeta, y éste se asigna el papel de "muthologo" (como llamaban los griegos a Homero), en tanto su tarea consiste en construir un *mutho*, armar una ficción. Olson, forzando la etimología, siendo mítico, lleva *mutho* hasta *mouth*, boca, que sumado a *logos*, palabra, haría que *muthologos* signifique simplemente: palabras en la boca. También, sabiendo que *logos* y *mythos* tuvieron en un momento el mismo significado, "lo que se dice", los reduplica y arma una segunda definición de *muthologo*: "lo que se dice de lo que se dice". En esta fórmula los dichos de los otros tienen la importancia de ser el momento primario, exactamente igual que en la historia herodoteana, mientras la importancia de los poemas es ser un momento secundario, de elaboración. El decir del poeta, por lo tanto, se arma con dichos; sus textos resultan de operar con otros textos; tiene una palabra propia a la que llega tras elaborar las palabras de los demás. Quedan así expulsados los conceptos de originalidad y creación, que en última instancia remiten a un punto de origen y a una figura divina; la tarea del poeta no imita o repite la de un dios sino en todo caso la de un perro, o dicho de otro modo el poeta, porque busca y trabaja el decir de otros, es alguien que opera en grado mítico. En cuanto a la palabra *creación* Olson dice que le molesta sobre todo por su capacidad de volverse adjetiva, lo que invita a repensar si en todo el asunto de la creación artística de lo que se trata no es de una tentación adjetiva, de una necesidad de endiosarse o endiosar.

Tercera Foto, o del almacén mítico de la realidad

En la foto, que reúne a los vecinos de Gloucester, hay dos clases de personas, los que están en el piso y los que están en el techo. Olson está en el techo, es el primero desde la izquierda y, a diferencia de todos, el único que deja colgar sus piernas sentado sobre el alero. Esta imagen de un conjunto de pobladores y de alguien distinto entre ellos, permite dar cuenta de dos arquetipos que usará Olson en *The Maximus Poems* para apoyar la construcción de su mito: el arquetipo de una persona o héroe, que ha de servir de modelo a los demás habitantes de la ciudad, y que en estos poemas termina siendo Maximus, y el arquetipo de una ciudad, Gloucester, arquetipo que también funciona como una utopía, desde que la ciudad existe y debe ser construida al mismo tiempo (eso es la utopía: algo que quiere ser realizado porque ya existe, y en la medida en que existe su realización se vuelve tópicamente imposible). Los arquetipos, hay que subrayar, son para Olson más bien accesorios exteriores;

lo importante es el mito. O dicho de otro modo, el mito incorpora la idea de ciudad, y por otro lado la de persona, como partes auxiliares; se diría que el hecho de que esta ciudad sea Gloucester—o que el héroe sea Maximus, o incluso que haya arquetipos— tiene importancia secundaria, es puramente pedagógico. Olson dice que el propósito de estos arquetipos es servir de metro, ser un patrón de medida u objeto de comparación para realizar el mito. Y ésta es la peculiaridad del mito olsoniano, no sólo quiere explicar el pasado sino que se propone como plan de acción para el futuro: si la realización posible de un mito es un rito, la realización que el mito olsoniano pretende es la historia.

La ficción esbozada anteriormente de un libro clave que decide el destino de la literatura en inglés de principios de siglo (Joyce, Pound, Olson), es un mito ínfimo comparado con el que aquí expone Olson. Se trata nada menos que de explicar el recorrido de la humanidad desde la prehistoria hasta hoy: el mito afirma que la humanidad está en un proceso de migración permanente, que se mueve sobre la tierra en una dirección, la misma dirección que la tierra, siempre rumbo al oeste, en pos de su meta, que es la ciudad propia. O dicho en términos míticos la humanidad se ha movido siempre buscando llegar a donde llegó, a Gloucester, que es el fin de la historia. Y lo que mueve a la historia no sería el pasado sino el futuro, el magnetismo atractivo de esa ciudad situada en el fin. En términos no míticos el fin de la historia sería el encuentro de lo propio, algo paradójico porque la historia refiere a lo común, y en última instancia lo propio—en el ámbito de la cultura y también para Olson— es siempre lo individual. Igualmente paradójico es que en esta fórmula el fin siempre deba ser considerado un medio: la ciudad en sí misma no es una meta, es algo instrumental. Entre las tantas enunciaciones del mito que el mismo Olson hace está la que sigue:

"Concibo a Gloucester como el movimiento final de la gente de la tierra, la gran cosa migratoria... migración que termina en Gloucester... el movimiento del hombre sobre la tierra tiene una línea, un oblicuo, línea tendida hacia el noreste, y Gloucester fue la última orilla en ese sentido. El hecho de que el continente y la serie de tales desarrollos como los que han seguido, ocuparan trescientos y algunos años, no desecha esa primacía o naturaleza originaria de la que estoy hablando. Pienso que es un hecho muy importante. Y yo por supuesto lo uso como un puente a Venecia y de vuelta de Venecia a Tiro, por la partida de la vieja y estática masa de tierra humana que era el hielo, la cavema, el hombre del Pleistoceno y el primitivo hombre agricultor, hasta que consiguió mudarse, hasta que consiguió las ciudades. De manera tal que la última *polis* o ciudad es Gloucester."

Mientras el mito olsoniano tiene una narración básica precisa, la elección de los arquetipos tropieza con vacilaciones. Así como el título *The Maximus Poems* en algún momento iba a ser *West* (Oeste, Occidente), la ciudad arquetípica en un principio fue Dogtown, luego Gloucester, y de haber sido otra no hubiera ocasionado ganancia o pérdida significativa. También en algún momento aparece en los versos un tal *Bigman* (Hombre grande) como protagonista y luego se lo deja de lado. Estas vacilaciones existen precisamente porque el

arquetipo es intercambiable: en última instancia una ficción atribuible con las cualidades que la voluntad elija; no importa su "verdad" o arreglo a lo que la historia o la geografía instruyen, importa cómo el arquetipo se presenta, la efectividad de su función orientadora. No es intercambiable lo que resuena al escuchar los nombres protagónicos elegidos, Bigman y Maximus: la intención de marcar una tendencia hacia lo muy grande, hacia el coloso. Esto por otra parte recorre toda la obra de Olson: en sus consideraciones sobre la extensión del territorio el principio es la inmensidad (ver, por ejemplo, el comienzo de su ensayo *Call Me Ishmael*, sobre Melville: "Considero que el ESPACIO es el hecho central para el hombre nacido en los Estados Unidos, desde la cueva de Folsom hasta ahora. Lo escribo con mayúsculas porque aquí se vuelve mayúsculo. Mayúsculo y sin piedad."); en cuanto a la magnitud de los períodos temporales tratados, su mito se remonta a la antigüedad e incluso antes, a la prehistoria; respecto de la forma poética elegida, la épica requiere la extensión cuantitativa de los versos, su multiplicación; finalmente su visión de sí mismo, con sus más de dos metros de altura, es la de un gigante, incluso alguien que no cesa de crecer, a partir de que en su cuerpo la glándula encargada de detener el crecimiento sufría una disfunción. No obstante el gigantismo de Olson es escenográfico, existe en el orden de lo que está dado, aquello más allá de todo propósito y a partir de lo cual los propósitos son posibles. Lo importante de los desarrollos olsonianos es su interés por lo más pequeño, por el detalle. La intención de Maximus, dice Olson,

"es dirigirse a una ciudad, Gloucester, para inducir a su pueblo a ver y tomar la vida en una escala para la cual ellos, y su 'pesca', digamos, son mejores ejemplos que cualquier referencia exterior o universal; que lo relevante descansa en lo que es más próximo o más familiar, que lo más pequeño o lo mínimo es lo único que se puede vivir..."

Máximo, se podría decir, enseña a vivir lo mínimo, y lo mínimo —lo más próximo, lo familiar, lo que está a escala del individuo— es lo único que puede ser vivido. Si la mínimofilia es la pulsión de esta poética, el gigantismo es la escenografía con la que opera, y esta escenografía es tan deslumbrante que puede hacer perder de vista lo más importante, la pasión operativa por el detalle. Esta incluso afecta el concepto de épica, de algún modo lo hace estallar; así, *The Maximus Poems* está dividido, o habría que decir multiplicado, en libros, porque creció y tomó forma por acumulación sedimentaria; como ciertas islas, se fue publicando en ediciones sucesivas cada una de las cuales incrementaba la anterior; como un delta, incluye la idea de lo que no deja de crecer nunca, de lo que siempre está inacabado, aun si se presenta como acabado. Por lo demás cada poema forma sobre la página una suerte de archipiélago, con sectores o islas relativamente autónomos, donde se suceden los diferentes detalles de que trata el texto.

Del arquetipo humano dirá Olson:

"la criatura es ya sea yo o quien originalmente se intentó que fuera, Máximo de Tiro, un dialéctico del siglo segundo."

Y también:

"lo que él escribió fue *dialethi*, que está presente creo en la palabra 'dialéctico', significando ensayos intelectuales, o ensayos sobre temas intelectuales. Y él casi siempre viajó alrededor del mundo mediterráneo, desde el centro, la vieja capital de Tiro, hablando sobre una cosa: la *Odisea* de Homero. No tengo muchas más impresiones de él que éstas. Traté de leer sus *Dialethi* y no los encontré tan interesantes como esperaba. Pero él representa para mí cierta clase de figura que se centra mucho más que en el segundo siglo d.c. —de hecho, tal como yo lo siento, él es el ombligo del mundo. Diciendo esto no soy poético o impreciso. Venimos de toda una línea de vida que hace de Delfos ese centro... y ésta pienso es la clase de cosa que debería al menos ser cuestionada. El es para mí un transporte a esa visión de una diferencia acerca de que Tiro es, o una proposición de que Tiro está, como contra, digamos, Delfos."

En Delfos está el oráculo. Se trata de un tipo de oráculo, el clásico, en el cual la persona que habla presta su boca a una palabra ajena de total ajenidad. En este punto estar contra Delfos es oponerse a la palabra del extravío, una palabra que se pronuncia a pesar de que no se comprende, pero sobre todo se pronuncia precisamente porque no se comprende, y esto, según los delfianos, la enaltece, le asigna mayor valor, superioridad. Enfrentar la palabra del extravío no es vencerla, algo seguramente imposible, es evitar rendirse ante lo que no se comprende, negarse a considerarlo superior. Tiro además cobra importancia política para este mito por ser el punto de máxima resistencia a la expansión del imperio de Alejandro; repitiendo el modelo tirense Olson concibió a Gloucester, en tanto ciudad ideal, como el punto de máxima resistencia a las dos formas de imperialismo actual, vigentes desde hace dos mil años: el cesarismo o expansión insaciable del poder político y el catolicismo o expansión insaciable del poder espiritual. Por otro lado vale la pena destacar que Tiro es una isla y, para seguir con las analogías, Gloucester topográficamente también podría ser considerada una isla: separada del continente por el río Annisquam, sólo tardíamente fue conectada por un puente y una autopista. La recurrencia de la forma isla lleva a pensar que todo tiende hacia ella, a volverse isla, isla conectada y luego archipiélago, y que la ciudad, el héroe y el mito de la humanidad en tránsito hacia su realización, son todas formas de *aislamiento*.

Unos pocos datos geográficos e históricos: Gloucester está situada en el Cape Ann, estado de Massachusetts, unos cincuenta kilómetros al noreste de Boston sobre la costa atlántica, y es donde Olson pasó sus veraneos cuando era un niño y se radicó tras el cierre del Black Mountain College en 1957. La ciudad fue fundada en 1623 por inmigrantes de Dorchester, Inglaterra, y llegó a ser a fines del siglo XIX el principal puerto pesquero de los Estados Unidos. No obstante, defendiendo ante todo el arquetipo, escribe Olson que la ciudad

“es una forma de la mente”. Y un poco después que la elección de Gloucester no se debe a un apego a lo local sino a un interés por lo particular como una forma de resistir la pérdida de valor de lo universal. He aquí dos políticas contrarias: lo máximo es el espacio donde lo mínimo habita, pero lo máximo tiende a expandirse y borrar lo mínimo, de modo que lo mínimo debe operar resistiendo a lo máximo, entendido como el ámbito donde todo valor se pierde, donde el detalle es reprimido.

Si se da importancia al detalle y lo mínimo, las realidades se complejizan, y entonces su abordamiento intelectual requiere de modos también complejos, multifacéticos. Considerando que la realidad es un conglomerado de realidades, Olson continuamente enfatiza el trazado de esquemas para abordar su multiplicidad; aquí se van reproducir tres de ellos. El primero funcionaría como una suerte de mapa del significado, a partir de los siguientes elementos:

orb / imago mundi / urb / anima mundi

Orb es la Tierra, el lugar concebido como unidad, conforme al principio de que lo uno es lo que engendra lo uno, que se podría llamar el principio materno, de donde la Madre Tierra, y el lugar como lo propio y lo familiar. *Imago mundi* es la pintura que uno hace del mundo, luego, es la obra, lo que hace que la persona sea ella misma y la cosa sea ella misma, y por lo tanto, que todo tenga sentido. *Urb* es la ciudad o polis, y luego la política, y luego la historia, el conjunto de eventos humanos que se acumulan en un lugar o a través del tiempo. *Anima mundi* es el espíritu del mundo, la figura de la mujer, lo que anima la escena, el principio orientador. Hasta aquí la silla tiene cuatro patas. La quinta en este y todos los esquemas, agregaría Olson, es el lenguaje.

Otro esquema usado por el poeta es una tríada conformada por:

topos / typos / tropos

Topos es lugar propio, en el sentido que tiene en ‘nombre propio’, y Olson piensa que los nombres son casi siempre propios, de la Tierra. *Typos* es el tipo, la manera como la *imago mundi* se imprime, la forma, lo que caracteriza a toda obra; un conjunto de typos da lugar a una tipificación y a una tipología. *Tropos* es vuelta, el torcer las cosas, el giro retórico, el movimiento, lo que orienta la búsqueda.

Finalmente Olson afirma que sincrónicamente hay tres órdenes interactuando,

política / teología / epistemología

Política se entreteje con *physis* (naturaleza) y con “necesidad”; epistemología con *nous* (mente) y con “posibilidad”; religión con *theos* (dios) y con “imaginable”. De este modo, si todo está relacionado, estrechamente entrelazado,

cada vez que uno aborda la política habría que relacionarla no sólo con lo necesario, sino también con lo posible y lo imaginable; cada vez que se habla de religión, habría que poner en juego al mismo tiempo política y conocimiento (*episteme*); y cada vez que entra a tallar el conocimiento, habría que implicar a la política y la religión. En caso contrario el abordamiento intelectual fracasa.

Las elucubraciones políticas de Olson, relacionables por lo recién expuesto con la importancia que el concepto de *polis* tiene en su poética “máxima”, llegan a la siguiente consideración: que hay que apartarse tanto de la izquierda como de la derecha, que en última instancia terminan siendo muy parecidas, y hay que apartarse sobre todo del centro, que es víctima de las otras dos y la peor posición. Para el poeta la Conspiración Política con mayúsculas consiste en “la identidad aproximada de la Derecha y la Izquierda”. En una conferencia la llama la “Conspiración del Gran Negocio”, que encarnarían Rusia y los EE.UU., o mejor dicho el capitalismo y el comunismo tal como se realizaron en la historia. Ambos engendran un régimen que Olson llama “espectatorismo”, cuyo modelo básico son los deportes: por un lado actores, unos pocos, que tienden a parecerse entre sí, a reproducir un mismo esquema; por otro lado espectadores, la casi totalidad, que también reproducen un esquema, al tiempo que se reproducen a sí mismos.

Respecto de la epistemología recuerda que *episteme* es una palabra creada por Platón y que uno de los más peligrosos inventos del mundo es la idea de que existe algo llamado conocimiento. Olson, que como Platón considera que el conocimiento y el mito no están divorciados sino asociados, y que se refuerzan mutuamente, hace del peligro del conocimiento una suerte de *habitat* desde donde operar. Alguien llamó a Olson “figura prometeica”, lo que se relaciona con esto: para los dioses el peligro es que el conocimiento sea robado, lo que acaba con sus privilegios; para la humanidad el peligro es que sea monopolizado en su contra; y para Prometeo el peligro es el castigo por su transmisión. Sin embargo Olson no es Prometeo en tanto el conocimiento no se roba a los dioses; como el poema o la historia, se construye con el conocimiento de los demás.

Puede parecer por otro lado inusual que alguien que incorpora tanto el mito como la etimología en su conocer sea tan refractario al símbolo. Deja de parecerlo apenas se advierte que el símbolo es conocimiento anquilosado, algo ajeno, impuesto, y por lo tanto que no permite llegar a lo propio: el símbolo en sí mismo sólo simboliza la alienación. Así por ejemplo cuando el verso olsoniano usa “corazón”, se separa de la tradición simbólica de siempre: subraya que se trata de “un órgano muscular vacío”, esto es, incluye en el poema una definición de la ciencia anatómica. Igualmente en *Los martín pescadores* el martín pescador no tiene la función de símbolo religioso, como en la obra de Eliot; es un “pájaro” que el poema trata explícitamente

mediante referencias zoológicas. Olson difiere de Eliot no sólo en la cuestión simbólica: su mito se opone a la idea de una tierra baldía (*waste land*) para la humanidad, salvo que se la entienda como instancia histórica; pero lo de Eliot, dice Olson, es una operación poética de otro tipo: un encubrimiento de las peripecias del *ego*; *The Waste Land* por ejemplo sería un cúmulo de ropajes, aun si son históricos, que disfrazan una historia de adulterio.

Cuarta foto, o de la pedagogía y la poética

En la cuarta foto Olson da clases. Que pueden durar, por lo que se cuenta, horas y horas. Gigantismo didáctico. Verborragia sin fin. Todo paradójicamente al servicio de lo ínfimo, del detalle. La postura corporal del profesor muestra que además cada clase puede ser una danza, una representación de ballet. Eso es para él la educación: una suerte de ballet, un proceso en el cual el papel más importante lo tiene el movimiento, o dicho de un modo más amplio, la relación que entabla una persona con un lugar. El movimiento contagia a todo —incluso a las palabras (el movimiento de las palabras en el tiempo es la etimología)—, y exige conocer el propio recorrido. Para Olson tanto educar como educarse significan orientación, conocimiento del lugar en el que se está o al que se quiere ir; *educere* es guiar, lo que requiere del conocimiento de uno y del mundo. En síntesis: para educar o educarse hay que saber cómo moverse. O si se quiere hay que conocer el método, y esta palabra proviene del griego, *methodos*, camino. Lo que lleva a Olson a afirmar: método es *Tao*, hay que conocer el *Tao*, la senda; saber dónde se está y cómo avanzar, cómo desplazarse hacia lo más propio. Y cuando no se sabe cómo hacerlo, es necesario reeducarse. Dice Olson: “Si el camino no tiene salida, si lo perdimos, se puede recuperarlo prestando estrecha atención al campo, al proceso, al mundo en el que nos encontramos”. La educación por lo demás es fundamental para que el movimiento de cada persona encuentre su salida, para que su vida, que por lo tanto también puede ser considerada una suerte de ballet, sea exitosa; ampliado a la comunidad esto se liga con el sentido de la historia: en el mito olsoniano, del adecuado movimiento de la humanidad depende su realización, el encuentro de la ciudad propia. Por su parte la humanidad, que realiza un flujo constante sobre un lugar llamado Tierra, a su modo también desarrolla una danza: su historia forma una coreografía de movimientos siempre variantes. Esta es la idea de uno de los más bellos libros olsonianos: *Apollonyus of Tyana*. Un “ballet”, según lo define el subtítulo, “para dos actores / El bailarín, Apolonio / La voz, Tiana, o el lugar”, dividido en cinco partes llamadas “movimientos”. El hombre se mueve y el lugar habla. Otra vez el protagonismo de los dos arquetipos, el héroe y la ciudad, y la mecánica del movimiento usada como continuo a través del cual la trama del ballet se desa-

rolla. Fue escrito precisamente mientras Olson enseñaba en el Black Mountain College, una de las experiencias educativas universitarias más interesante en la historia de los EE.UU., donde Olson fue profesor y terminó siendo rector. En Black Mountain, que merecería todo un capítulo por su singularidad, participaron además, entre otros, John Cage, Merce Cunningham, Josef Albers, Buckminster Fuller, Robert Duncan, Franz Kline, John Weiners, Robert Rauschenberg, para remitirse sólo al área de las artes, aun cuando en humanidades y ciencias también había profesores notables.

Muchos críticos no dudan en afirmar la importancia de Olson como teórico; lo curioso es que esta evaluación parece derivar no tanto de una certeza propia como de la importancia que otros poetas atribuyeron a sus teorías, en especial a su ensayo *Projective Verse*: Williams lo reprodujo en su *Autobiografía*, y otros poetas de enorme prestigio, como Robert Creeley y Robert Duncan, lo reconocieron como el manifiesto poético que los representaba.

La dificultad estriba, primero, en que la escritura de Olson busca la consecución de un estilo más que la facilidad didáctica. El lector, si quiere seguir leyendo, tiene que hacer a un lado las reglas escolares sobre el “bien escribir” un ensayo en inglés, que dominan con el apoyo de la universidad todo el mundo del intercambio y parten del principio de simplicidad: oraciones cortas, de estructura sintáctica primaria, cuyo despliegue retórico debe tender a ser nulo. Olson por el contrario es adicto en su prosa a una sintaxis intrincada, desafiante, a un despliegue retórico activo, que exige una mayor tarea interpretativa durante la lectura, y a una proliferación de referencias eruditas —históricas, geográficas, filosóficas, mitológicas— que desafían el ocio del lector. Luego está la indeterminación que atraviesa toda la obra escrita de Olson y hace difícil describir en forma acabada su propuesta poética; en todo caso permite ensayar con seguridad sólo una definición negativa.

El comienzo del ensayo *Projective Verse* manifiesta esta vía negativa al no definir el verso proyectivo sino mediante una diferenciación de su opuesto: proyectivo es lo que está en contra de lo no-proyectivo, o cerrado, esto es, contra toda la poesía basada en los viejos conceptos de verso y estrofa. El verso proyectivo sería nada menos que la forma que se opone a la que venía dominando la poesía durante siglos y milenios: la que deja de lado el verso y la estrofa establecidos por la costumbre como principios de composición del poema. En cuanto a la indeterminación no escapa ni al nombre mismo de “verso proyectivo”, que vacila, y más adelante, es denominado “verso abierto” o también “composición de campo”. En una conferencia posterior a su ensayo afirma que usa “proyectivo” en el sentido de la geometría proyectiva, de donde tomó prestado el término.

El ensayo considera que el poema está construido usando energía y que esta energía no está fija sino en circulación; fue transferida al poema de donde el poeta la haya tomado y luego será descargada o transferida del poema

al lector; también el lector, se podría agregar, transfiere energía a su lectura; en cada transferencia la energía que circula se modifica, y por lo tanto el poema, al menos energéticamente, nunca permanece siendo el mismo. Olson agrega algo sutil, que la energía es información, y que esta información no es objetiva, esto es, relativa a la construcción que es el poema, sino dependiente de las personas y transformada por ellas en cada transferencia: por el autor, por el lector. Dicho de otro modo, la energía interviene en la significación no por el lado de las palabras o materiales que forman el poema sino por la carga que las personas le invisten, esto es, por el lado de las interpretaciones. En tanto personas e interpretaciones nunca sean exactamente iguales, la información de un poema, o si se prefiere su energía, nunca será la misma. Lo que permite afirmar: es por una metamorfosis energética, o de información, que las palabras se vuelven poesía. La primera definición podría decir que un poema es una construcción de energía direccionada.

Luego el ensayo afirma que la forma es una extensión del contenido. Un juicio bastante difundido sostiene que la forma y el contenido están vinculados en una relación de oposición. Al decir Olson que una es extensión de la otra, está negando esa oposición y diciendo que hay una diferencia pero en términos de proximidad. Con otras palabras está nombrando la figura del desplazamiento: una cosa extensión de la otra: la forma es la sinécdoque del contenido. Pensándolo más globalmente, a esto se reduciría el arte, no a crear formas como sinécdoques de contenidos previos, sino a crear a partir de las formas sinécdoques que algunos llamarán contenidos y otros, menos pretenciosamente, interpretaciones, lecturas, etc. Además, decir que la forma es la extensión del contenido, es asegurar que la forma es extensa. Correlativamente se puede afirmar que el contenido es inextenso: algo que no ocupa lugar, que materialmente no es tangible para los hombres. Lo único percible es la forma; de lo único que el lector se puede ocupar en el poema, puesto que es lo único capaz de ocupar espacio y ser ocupado, es de su *res extensa*, la forma. En el contenido, como en cierta "verdad", sólo se puede a lo sumo creer. La forma pasa así a integrarse a la tarea de convencer a las personas, al área de lo persuasivo y se constituye en la gran protofigura retórica, la que posibilita las otras figuras, porque en vez de ocupar el lugar de algo ausente hace que el lugar de eso ausente se ocupe. La forma, en otras palabras, es lo que facilita que algo esté en lugar del contenido y determina que el contenido falte, esto es, no tenga extensión, para siempre.

Otro principio defendido es el de que una percepción debe conducir inmediata y directamente a otra. Es un principio que podría llamarse de "asociación de percepciones", por contagio del concepto de "asociación de ideas". La percepción es un disparador; no colma al poeta proyectivo, sino que lo incita a una segunda percepción y así sucesivamente, esto es, una primera percepción basta para desencadenar el mecanismo proyectivo. Inmediatamen-

te el ensayo pasará a describir los materiales de los poemas y los órganos y modos de percepción del poeta: "la CABEZA, por medio del OIDO, a la SILABA / el CORAZON, por medio de la RESPIRACION, al VERSO".

La más pequeña de todas las partículas que componen el poema, el elemento atómico, no es la palabra sino la sílaba. "Es por sus sílabas que las palabras se yuxtaponen con belleza, por estas partículas de sonido". La sílaba es un elemento no visual, no conceptual, sino puramente sonoro. En cualquier momento en que el poeta disponga de una opción de palabras, "la elección será, espontáneamente, la obediencia de su oído a las sílabas". Lo que se relaciona con la sílaba es el oído, pero lo que dirige la elección, el órgano que elige, es la cabeza. Esto reviste un carácter anómalo; el sentido común hubiera preferido que la cabeza se dedique a algo más que a elegir sonidos, a algo que implique cierta intelección, como el verso, pero el ensayo, que no se rinde al sentido común poético, dice otra cosa. Que el poeta debe oír no lo audible, la lectura de los signos en voz alta, sino lo inaudible, la escritura descompuesta en sus elementos, para realizar su tarea. Queda en claro que el oído que funciona en esta operación no es un órgano sensorial sino de otro tipo, un oído mental; asimismo resulta que la mente de esta operación no es la mente tradicional, sino una que funciona también sensorialmente: una cabeza-oído o, si se prefiere, un oído-cabeza. Lo que este oído-cabeza "oye" en las sílabas es algo más que su sonido: oye, cuando escucha, una producción de su mente, el armado del poema.

El segundo elemento material según Olson, que podría llamarse "celular" por oposición al atómico o sílaba, no es la palabra, como podría esperarse, sino el verso. La instancia de la palabra, o molecular, es saltada, no interesa en este momento teórico. Por su parte "El verso viene (lo juro) de la respiración, de la respiración del hombre que escribe, en el momento en que escribe". Nuevamente, tampoco esta respiración, causa del verso, es estrictamente física: el que respira en este operar poético es el corazón: "el corazón, por medio de la respiración, al verso". Continúa el desplazamiento olsoniano hacia un más allá de la anatomía humana ordenada por la ciencia, y continúa la construcción de un cuerpo poético en el que los órganos están alterados y cumplen funciones nuevas. Así, la respiración es aquí para la poesía más bien un instrumento de medida, un útil para regular el poema y coincide con la voz del poeta. En cuanto a su funcionamiento, la voz-respiración hace cortes de verso que suspenden el tiempo del poema, lo escanden: en cada corte la respiración-voz hace un alto, el instrumento se detiene antes de reanudar los registros. Se podría que agregar que esto mismo ocurre con los otros blancos—los resultantes de una mayor distancia entre los versos o entre las palabras, o de los alejamientos del margen izquierdo—y también con la coma, el punto y coma, el punto y tantos otros signos—guiones, paréntesis, barras, corchetes. El conductor de la respiración en la teoría olsoniana es siempre el corazón; su función es

determinar la duración del aliento y dividir las frases —y esto es lo que de hecho genera el ritmo del poema—; su resultado es una construcción que proyectivamente deja de lado las antiguas concepciones de verso y estrofa a la hora de componer el poema: cuando le preguntaron a Olson qué influencias reconocía en la manera en que arreglaba los versos nombró a Webern y Pierre Boulez. El modelo para la disposición de la escritura sobre la página es la partitura, y aun una partitura no convencional; no obstante, a diferencia de la música, la respiración proyectiva opera no con el sonido sino con el tiempo, entendido una vez más de manera peculiar: como duración-emoción, como tiempo intervenido por la respiración y el corazón.

La voz del poeta proyectivo también es una suerte de órgano alterado: hace los versos, es causa, y al mismo tiempo resulta de los versos, es efecto. Además, por un lado la voz del poeta es el estilo que le es propio, por otro es lo que el poema dice: la voz junto con la cabeza y el corazón, el oído y la respiración, determinan no sólo la manera de concebir el tema y realizarlo, sino incluso el tema mismo. La voz es protagonista porque lo es el oído, a su vez el oído arreglado, el oído-cabeza, es protagonista porque lo es la voz; ambos son partes indispensables de una escena compleja, llena de protagonistas múltiples que necesitan uno del otro para funcionar. En ella están la voz propia y las otras voces, que de algún modo sólo existen debido a la propia, mientras ésta sólo es propia en virtud de las ajenas. Luego la voz requiere de un oído especial que la escuche pero también de una respiración especial que la emita. Olson dice respiración, no 'aliento', dice oído, no 'inspiración'; y si la inspiración no obnubila el oído, no es difícil entender la diferencia: la poética es aquí una guía para hacer, no una justificación para recibir ni una autorización para decir. La diferencia incluso da un lugar importante, aunque diferente, a lo sagrado, entendido olsonianamente como una especial relación entre el hombre y las cosas, o entre el hombre y los hombres. Esta valorización incluye instancias sacras no tradicionales, entre ellas el incesto: cuerpos u órganos que se encuentran, desafiando lo prescripto, y hacen nacer algo valioso. La mente y el oído, por ejemplo, paren la sílaba y el verso. En un avance arriesgado hacia la descripción de un cuerpo poético explorable, el ensayo "Proprioception" insinúa que los órganos residirían en una cavidad o espacio interior vacío y a la vez lleno (de órganos), de donde emergería la proyectividad.

Comenzando con la sílaba y el verso, la proyectividad provoca un cambio general en todas las áreas de la poética, sin dejar de lado al poeta y al lector: "Desde el momento en que se reconoce el propósito proyectivo del verso, el contenido —lo hará— cambia. Si el principio y el fin es la respiración, la voz en su sentido más amplio, entonces el material del verso varía. Debe hacerlo. Comienza con el compositor. La dimensión de su verso mismo cambia, para no hablar del cambio de su manera de concebir, del asunto al que se va a abocar, de la escala en la cual imagina la aplicación de ese asunto."

La poética proyectiva es también parte de un cambio importante en la historia de las poéticas, un momento de no subjetivismo, entendido como no interferencia lírica del individuo, o no intromisión del *ego*; si se quiere, un momento no romántico. El poema en esta teoría proyectiva pasa a ser considerado una cosa, un objeto construido a partir de una materia prima como la madera, algo que resulta del trabajo y la transformación por la mano del hombre. Pero también el hombre es considerado un objeto en este sentido, y también el poeta: un objeto a elaborar y construir, que sólo alcanzando la *humilitas*, la posición de humildad respecto a sí mismo (o arrogancia respecto del mundo, en el sentido de *rogo*, hacer preguntas, intentar obtener respuestas), tiene posibilidades de ser útil para el poema. Llegado a este punto el poeta hace de sí mismo "una construcción de energía direccionada" y alcanza tamaño proyectivo; de lo contrario se vuelve un fraude: alguien que simula una singularidad inexistente. Comúnmente el poeta suele ser una fabricación del medio, un direccionamiento de otros; nada más cómodo que instalarse y funcionar en la maquinaria de producción social, como resultado de alguno de sus moldes. La fuerza que según Olson impide al ser humano cometer fraude en su propia construcción como poeta, esa "frágil fuerza, esa efímera eternidad" que da carácter al poema, se llama resistencia.✚

Wednes. morn
S LIZ

JC

Problems now is
not to go stark
screaming hysteric
cant pers cant 24
hours per day
relapse after confidit &
Tuesday. = 1 mule
MUTE

Olson saved my life.

Carta de Ezra Pound a Julien Cornell, su abogado, desde la prisión de St. Elizabeth, 1944. "Olson me salvó la vida" (*Olson saved my life*) alude a las reiteradas visitas que por entonces Olson le prodigara.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA DE CHARLES OLSON

- Call Me Ishmael*. Reynal and Hitchcock, 1947.
- In Cold Hell, In Thicker*. Divers, 1953.
- The Distances*. Grove, 1960.
- Human Universe and Other Essays*. Grove, 1967.
- Mayan Letters*. Edición a cargo de Robert Creeley. Grossman Publishers-Cape Editions, 1968.
- Letters for Origin. 1950-1955*. Cape Goliard Press-Grossman Publishers, 1970.
- The Special View of History*. Oyez, 1970.
- The Archaeologist of Morning*. Grossman Publishers, 1973.
- Additional Prose*. Four Seasons Foundation, 1974.
- The Post Office*. Edición a cargo de George Butterick. Four Seasons Foundation, 1975.
- The Fiery Hunt and Other Plays*. Edición a cargo de George Butterick. Four Seasons Foundation, 1977.
- Muthologos: The Collected Lectures & Interviews*. Four Seasons Foundation, 1978-79.
- Charles Olson & Robert Creeley: The Complete Correspondence. Volumes 1-8*. Edición a cargo de George Butterick. Black Sparrow, 1980-87.
- The Maximus Poems*. Edición a cargo de George Butterick. University of California Press, 1983.
- The Collected Poems of Charles Olson*. Edición a cargo de George Butterick. University of California Press, 1987.
- A Nation of Nothing But Poetry. Supplementary Poems*. Edición a cargo de George Butterick. Black Sparrow, 1989.

Antologías, etc.

- *Selected Writings*. Edición a cargo de Robert Creeley. New Directions, 1966. [Antología clásica con introducción y una antología de poemas, ensayos y otros textos.]
- "...the calyx of the flower / can cup all things within itself...". *A Charles Olson Reader*. Edición anónima. Bibliophasia Reprint Service, 1992. [Contiene una interesante introducción y antología de poemas que proponen presentar un Olson diferente.]
- *Olson: The Journal of the Charles Olson Archives* [Un periódico de los años '70 con textos de y sobre Olson, los primeros extraídos de sus archivos personales.]

POEMAS*

* Los poemas "The K", "La Préface", "The Kingfishers", "The Praises", "the proper soul / in the proper body..." y "The Distances" pertenecen a *The Collected Poems of Charles Olson*; los poemas "I, Maximus of Gloucester, to You", "The Songs of Maximus", "Maximus, to Himself", "Maximus, to Gloucester, Letter 19", "Letter 22", "Maximus, from Dogtown", "Maximus to Gloucester, Letter 27", "Later Tyrian Business", "December 18th", "Melkarth of Tyre...", "Nasturtium / is still my flower..." y "I live underneath...", pertenecen a *The Maximus Poems*; el poema "The nation / is nothing but poetry..." pertenece a *A Nation of Nothing but Poetry* y el poema "you can't use words as ideas..." pertenece a *The Archaeologist of Morning*.

LA K

Toma, entonces, mi respuesta:
hay una marea en un hombre
lo mueve hacia su luna y,
aunque otra vez lo deje caer
él se las arregla en la bajamar para remontar
de nuevo el curso y se hincha
para ser un yo tumescente

Los asuntos de los hombres siguen siendo de la mayor importancia

Devinimos círculo completo.
No veré el año 2000
a menos que nazca directamente de la madre de mi padre,
que rompa la corta y fatal extensión del varón.
Si esto es lo que propuso el mazo del tarot
me asomaré por la ventana de un segundo piso
y cantaré, como ella, una liturgia nunca oída

Da por descontado que no lo haré.
¿Tiene tanta importancia cuando lo que será
ya es en el movimiento del mar hacia la luna?

Círculo Completo: un final para romanos, hipocráticos y cristianos.
¡Allí! hay una marea que discernir en los asuntos de los hombres

Superficialidades y miserias sombras de la cruz,
antropocentrismo y estúpido sol copernicano.
Nuestra atención es más simple
Las sales y los minerales de la tierra vuelven
A la noche le encanta arrojar sus sombras alrededor de un hombre
un puente, un caballo, el arma, una tumba.

THE K //Take, then, my answer: /there is a tide in a man /moves him to his moon and, /though it
drop him back /he works through ebb to mount /the run again and swell /to be tumescent I //The
affairs of men remain a chief concern //We have come full circle. /I shall not see the year 2000 /
unless I stem straight from my father's mother, /break the fatal male small span. /If that is what
the tarot pack proposed /I shall hang out some second story window /and sing, as she, one un-
heard liturgy //Assume I shall not. /Is it of such concern when what shall be /already is within the
moonward sea? //Full circle: an end to romans, hippocrats and christians. /There! is a tide in the
affairs of men to discern //Shallows and miseries shadows from the cross, /ecco men and dull
copernican sun. /Our attention is simpler /The salts and minerals of the earth return /The night has
a love for throwing its shadows around a man /a bridge, a horse, the gun, a grave.

LA PRÉFACE

Los muertos in via
in vita nuova
en el camino

Ustedes los que saben lamentarán que ellos sean tan tiernos como el caballo.
Ustedes, los que no saben no hablen.

«Moriré hacia el 1º de abril...» yendo
«Peso, me parece, 40 kgs...» tallan
«Mi nombre es NINGUNA RAZA» dirección
Buchenwald nueva cueva de Altamira
Dibujaron con un punzón el objeto de la caza.

Aparten la guerra con el tiempo, métanse en el espacio.
Era mayo, fecha precisa, 1940. Tenía aire mis pulmones podían respirar.
El habló, vía las piedras un basto la roca marina un puñado de tierra.
Es ahora, preciso, repito. Hablo de los órganos de Bigmans
él, mira, ¡los versos! son politopos.
Y entre los DPS – la cabeza muerta
en el ápice

de la pirámide.

El nacimiento en la casa es el Uno de Bastos, cunnus en la ingle.
Dibújenlo así: () 1910 ()
No es oscuro. Somos los recién nacidos, y no hay flores.
El documento quiere decir que no hay flores
y no hay paréntesis.

Es la radical, la raíz, él y yo, dos cuerpos
Nos dedicamos a esos muertos.

LA PRÉFACE //The dead in via /in vita nuova /in the way /You shall lament who know they are as
tender as the horse is. /You, do not you speak who know not. //“I will die about April 1st . . .” going
off /“I weigh, I think, 80 lbs . . .” scratch /“My name is NO RACE” address /Buchenwald new
Altamira cave /With a nail they drew the object of the hunt. //Put war away with time, come into
space. /It was May, precise date, 1940. I had air my lungs could breathe. /He talked, via stones a
stick sea rock a hand of earth. /It is now, precise, repeat. I talk of Bigmans organs /he, look, the
lines! are polytopes. /And among the DPS—deathhead /at the apex /of the pyramid. /Birth in the
house is the One of Sticks, cunnus in the crotch. /Draw it thus: () 1910 (/It is not obscure. We are
the new born, and there are no flowers. /Document means there are no flowers /and no parenthesis.
//It is the radical, the root, he and I, two bodies /We put our hands to these dead. //

El paréntesis cerrado deja leer: que los muertos entierren a los muertos,
y no es demasiado interesante.

La figura está en la puerta, abierta, su horror
e ida, poseída, oh nuevo Osiris, nave de Odiseo.

El puso el cuerpo allí como lo pusieron aquellos a quienes él mató.

Pon una marca en ese arma. No es más una pistola.
Nacimos no de los enterrados sino de esos muertos sin enterrar
bastos cruzados, conducidos por un hilo, Subterráneo Blake

El Bebé

el Bebé Aullador

The closed parenthesis reads: the dead bury the dead, /and it is not very interesting. /Open, the figure stands at the door, horror his /and gone, possessed, o new Osiris, Odysseus ship. /He put the body there as well as they did whom he killed. //Mark that arm. It is no longer gun. /We are born not of the buried but these unburied dead /crossed stick, wire-led, Blake Underground //The Babe /the Howling Babe

LOS MARTÍNEPESCADORES

1

Lo que no cambia / es la voluntad de cambio

Se despertó, enteramente vestido, en su cama.
Recordó sólo una cosa, los pájaros, cómo
al entrar, fue recorriendo los cuartos
y metiéndolos otra vez en la jaula, a la verde primero,
la de la pata enferma, y luego a la azul,
la que esperaban que fuera un macho

¿De otro modo? Sí, Fernand, el que había hablado balbuceando de Albers y
[Angkor Vat.

Se había ido de la fiesta sin decir una palabra. Cómo se levantó, se puso su abrigo,
no lo sé. Cuando lo vi, estaba en la puerta, pero eso no importaba,
estaba ya deslizándose por la pared de la noche, perdiéndose
en alguna grieta de las ruinas. Así que debió haber sido él quien dijo, «¡Los
[martínepescadores!

¿quién cuidará
ahora
de sus plumas?»

Sus últimas palabras habían sido, «El estanque es barro.» De repente todos,
interrumpiendo sus charlas, se sentaron en línea a su alrededor, observaron
no oyeron demasiado, no prestaron atención, más bien se
sorprendieron, se miraron uno al otro, intercambiaron gestos, pero escucharon
él repetía y repetía, no podía abandonar sus pensamientos
«El estanque las plumas de los martínepescadores eran la riqueza ¿por qué

THE KINGFISHERS //1 /What does not change / is the will to change //He woke, fully clothed,
in his bed. /He remembered only one thing, the birds, how /when he came in, he had gone around
the rooms /and got them back in their cage, the green one first, /she with the bad leg, and then the
blue, /the one they had hoped was a male //Otherwise? Yes, Fernand, who had talked //lispily of
Albers & Angkor Vat. /He had left the party without a word. //How he got up, got into his coat, /
I do not know. When I saw him, he was at the door, but it did not matter, /he was already sliding
along the wall of the night, losing himself /in some crack of the ruins. That it should have been he
who said, "The kingfishers! /who cares /for their feathers /now?" //His last words had been, "The
pool is slime." Suddenly everyone, /ceasing their talk, sat in a row around him, watched /they did
not so much hear, or pay attention, they /wondered, looked at each other, smirked, but listened, /
he repeated and repeated, could not go beyond his thought /"The pool the kingfishers' feathers
were wealth why /

se interrumpió la exportación?»

Fue entonces cuando partió

2

Pensé en la E sobre la piedra, y en lo que dijo Mao
la lumière»

pero el martín pescador
de l'aurore»

pero el martín pescador voló hacia el oeste
est devant nous!

¡tomó el color de su pecho
del calor de las puestas de sol!

Las características son, la debilidad de las patas (sindactilismo en el 3° y 4° dedo)
el pico, dentado, a veces prominente, las alas
donde está el color, cortas y redondas, la cola
poco llamativa.

Pero no eran estos los factores. No los pájaros.

Las leyendas son
leyendas. Muerto, colgado adentro de la casa, el martín pescador
no indicará un viento favorable,
o alejará el rayo. Ni al anidar
aquietará las aguas, en año nuevo, por siete días.

Es verdad, anida cuando empieza el año, pero no sobre las aguas.
Anida en el fondo de un túnel cavado por él mismo en una orilla. Allí,
ponen seis u ocho huevos blancos y translúcidos, sobre huesos de pescado
no sobre el barro mismo, sobre huesos vomitados en bolitas por las aves.

did the export stop? //It was then he left //2 //I thought of the E on the stone, and of what Mao said
/la lumière" /but the kingfisher /de l'aurore" /but the kingfisher flew west /est devant nous! /he
got the color of his breast /from the heat of the setting sun! //The features are, the feebleness of the
feet /(syndactylism of the 3rd & 4th digit) /the bill, serrated, sometimes a pronounced beak, the
wings/ where the color is, short and round, the tail /inconspicuous. //But not these things were the
factors. Not the birds. /The legends are /legends. Dead, hung up indoors, the kingfisher /will not
indicate a favoring wind, /or avert the thunderbolt. Nor, by its nesting, /still the waters, with the
new year, for seven days. /It is true, it does nest with the opening year, but not on the waters. /It
nests at the end of a tunnel bored by itself in a bank. There, /six or eight white and translucent
eggs are laid, on fishbones not on bare clay, on bones thrown up in pellets by the birds. //

36

Sobre estos deshechos

(que al acumularse modelan una estructura en forma de taza) nacen las crías.
Y, al tiempo que son alimentadas y crecen, este nido de excremento y pescado
[putrefacto se vuelve
una masa fétida, goteante

Concluyó Mao:

nous devons
nous lever
et agir!

3

Cuando cambian las atenciones / la jungla
de un salto invade

incluso las piedras se rajan
se rompen

O,
entra
ese otro conquistador que reconocemos con más naturalidad
tan parecido a nosotros

Pero la E
grabada tan rudamente en esa piedra viejísima
sonaba de otro modo,
se oía distinta

como en otro tiempo, fue frecuente con los tesoros:

(y más tarde, mucho más tarde, un oído sutil pensó
un abrigo escarlata)

«hecha de plumas verdes patas, pico y ojos
de oro

On these rejectamenta /(as they accumulate they form a cup-shaped-structure) the young are born.
/And, as they are fed and grow, this nest of excrement and decayed fish becomes /a dripping, fetid
mass/ Mao concluded: /nous devons /nous lever /et agir! //3 //When the attentions change / the
jungle /leaps in /even the stones are split /they rive //Or, /enter /that other conqueror we more
naturally recognize/ he so resembles ourselves //But the E /cut so rudely on that oldest stone /
sounded otherwise, /was differently heard //as, in another time, were treasures used: //(and, later,
much later, a fine ear thought /a scarlet coat) //of green feathers feet, beaks and eyes /of gold //

37

«también animales,
que parecían caracoles

«una extensa rueda, de oro, con figuras de cuadrúpedos desconocidos,
y trabajada con penachos de hojas, peso
3800 onzas

«al final, dos pájaros, hechos con hilo y plumas, las plumas
doradas, las patas
doradas, los dos pájaros posados en dos juncos
dorados, los juncos creciendo de dos montículos bordados
uno amarillo, el otro
blanco.

«Y colgaban de cada junco
siete taseles de plumas.

En ese momento, los sacerdotes
(en ropas de algodón oscuro, y sucios,
su cabello desgreñado pegoteado con sangre, y cayendo salvajemente
sobre sus hombros)
corrieron entre la gente, convocándolos
a proteger sus dioses

Y ahora todo es guerra
donde hace tan poco había paz,
y la querida hermandad, la costumbre
de los campos labrados.

4

No una muerte sino muchas,
no acumulación sino cambio, la retroalimentación prueba, la retroalimentación es

"animals likewise, /resembling snails // "a large wheel, gold, with figures of unknown four-foots, /
and worked with tufts of leaves, weight /3800 ounces // "last, two birds, of thread and featherwork,
the quills /gold, the feet /gold, the two birds perched on two reeds /gold, the reeds arising from two
embroidered mounds, /one yellow, the other /white. // "And from each reed hung /seven feathered
tassels. //In this instance, the priests /(in dark cotton robes, and dirty, /their dishevelled hair matted
with blood, and flowing wildly /over their shoulders) /rush in among the people, calling on them /
to protect their gods //And all now is war /where so lately there was peace, /and the sweet brother-
hood, the use /of tilled fields. //4 //Not one death but many, /not accumulation but change, the feed-
back proves, the feed-back is /

38

la ley

En el mismo río ningún hombre pisa dos veces
Cuando el fuego muere el aire muere
Nadie permanece, ni es, uno

Alrededor de una apariencia, un modelo común, crecemos
siendo muchos. Además ¿cómo es,
si seguimos siendo los mismos,
que obtenemos placer ahora
de lo que antes no obteníamos placer? ¿que amamos
objetos contrarios? ¿que admiramos y/o encontramos defectos? ¿que usamos
otras palabras, sentimos otras pasiones, no tenemos
porte, apariencia, disposición, tejido que sean
los mismos?

Estar en diferentes estados sin un cambio
no existe como posibilidad

Podemos ser precisos. Los factores están
en el animal y/o la máquina los factores son
la comunicación y/o el control, ambos implican
el mensaje. ¿Y qué es el mensaje? El mensaje es
una secuencia discreta o continua de acontecimientos mensurables distribuidos
[en el tiempo

es el nacimiento del aire, es
el nacimiento del agua, es
un estado entre
el origen y
el fin, entre
el nacimiento y el comienzo de
otro nido fétido

the law //Into the same river no man steps twice /When fire dies air dies /No one remains, nor is, one
//Around an appearance, one common model, we grow up /many. Else how is it, /if we remain the
same, /we take pleasure now /in what we did not take pleasure before? love /contrary objects?
admire and / or find fault? use /other words, feel other passions, have nor /figure, appearance, dispo-
sition, tissue /the same? /To be in different states without a change /is not a possibility //We can be
precise. The factors are /in the animal and/or the machine the factors are /communication and / or
control, both involve /the message. And what is the message? The message is /a discrete or continu-
ous sequence of measurable events distributed in time //is the birth of air, is /the birth of water, is /a
state between /the origin and /the end, between /birth and the beginning of /another fetid nest //

39

es el cambio, no se manifiesta
más que en sí mismo

Y el aferrarse demasiado fuerte a él,
cuando se lo presiona y comprime,
lo pierde

Esta mismísima cosa que eres

II

Sepultaron a sus muertos sentados
serpiente bastón navaja rayo de sol

Y ella roció con agua la cabeza de los niños, gritando
«¡Cioa-coatl! ¡Cioa-coatl!»
con su rostro hacia el oeste

Donde se encuentran los huesos, en cada pila personal
con lo que cada uno disfrutó, allí está siempre
el piojo mongólico

La luz está en el este. Sí. Y debemos levantarnos, actuar. Incluso
en el oeste, a pesar de la aparente oscuridad (la blancura
que cubre todo), si miran, si pueden sostener, si pueden, el tiempo suficiente

todo el tiempo que él necesite, mi guía
para mirar adentro del amarillo de esa rosa tan duradera

así que deben, y, en esa blancura, dentro de ese rostro, con qué candor, mirar

y, considerando la sequedad del lugar

is change, presents /no more than itself //And the too strong grasping of it, /when it is pressed
together and condensed, /loses it //This very thing you are //II //They buried their dead in a sitting
posture /serpent cane razor ray of the sun //And she sprinkled water on the head of the child, crying
/“Cioa-coatl! Cioa-coatl!” /with her face to the west //Where the bones are found, in each personal
heap /with what each enjoyed, there is always /the Mongolian louse //The light is in the east. Yes.
And we must rise, act. Yet /in the west, despite the apparent darkness (the whiteness /which covers
all), if you look, if you can bear, if you can, long enough //as long as it was necessary for him, my
guide /to look into the yellow of that longest-lasting rose //so you must, and, in that whiteness, into
that face, with what candor, look //and, considering the dryness of the place /

la prolongada ausencia de una raza adecuada

(de los dos que llegaron primero, ambos conquistadores, uno curaba, el otro
arrasaba los ídolos orientales, derribaba
los muros del templo, que, dice el justificador
estaban negros de sangre humana)

escuchen

escuchen, donde la sangre seca habla
donde el antiguo apetito camina

la piu saporita et migliore
che si possa truovar al mondo

donde se oculta, miren
en el ojo cómo corre
en la carne / la greda

pero bajo esos pétalos
en el vacío
observen la luz, contemplan
la flor

de dónde se levanta

con qué violencia se compra la benevolencia
qué costo en ademanos acarrea la justicia
qué errores implican los derechos domésticos
qué acecha
este silencio

qué pudor afronta la peyorocracia

the long absence of an adequate race //(of the two who first came, each a conquistador, one healed,
the other /tore the eastern idols down, toppled /the temple walls, which, says the excuser /were
black from human gore) //hear /hear, where the dry blood talks /where the old appetite walks /la piu
saporita et migliore /che si possa truovar al mondo //where it hides, look /in the eye how it runs/ in
the flesh / chalk //but under these petals /in the emptiness /regard the light, contemplate /the flower
//whence it arose /with what violence benevolence is bought /what cost in gesture justice brings /
what wrongs domestic rights involve /what stalks /this silence //what pudor peyorocracy affronts /

cómo el temor, el descanso nocturno y la vecindad pueden pudrir
lo que se engendra donde la suciedad es ley
lo que se arrastra
debajo

III

No soy griego, no tengo esa ventaja.
Y por supuesto, no soy romano:
él no puede correr ningún riesgo que importe,
el riesgo de la belleza menos que ninguno.

Pero tengo mi parentela, aunque más no fuese porque
(como dijo él, pariente cercano) comprometo mi persona, y,
dada mi libertad, sería un canalla
si no lo hiciese. Lo que es muy cierto.

Se resuelve de este modo, a pesar de la desventaja.
Ofrezco, en explicación, una cita:
si j'ai du goût, ce n'est guères
que pour la terre et les pierres

A pesar de la discrepancia (un océano el coraje la edad)
también esto es cierto: si tengo alguna afición
es sólo porque me interesé
en lo que fue asesinado al sol

Te formulo tu pregunta:

¿dejarás destapada la miel / donde están las larvas?

Yo cazo entre las piedras

how awe, night-rest and neighborhood can rot /what breeds where dirtiness is law /what crawls /
below //III /I am no Greek, hath not the advantage. /And of course, no Roman: /he can take no risk
that matters, /the risk of beauty least of all. //But I have my kin, if for no other reason than /as he
said, next of kin) I commit myself, and, /given my freedom, I'd be a cad /if I didn't. Which is most
true. //It works out this way, despite the disadvantage. /I offer, in explanation, a quote: /si j'ai du
goût, ce n'est guères /que pour la terre et les pierres //Despite the discrepancy (an ocean courage
age) /this is also true: if I have any taste /it is only because I have interested myself /in what was
slain in the sun //I pose you your question: //shall you uncover honey / where maggots are? //I hunt
among stones

LAS ALABANZAS

Ella con más de la mitad del cuerpo quemado saltó desde la muerte

Observando
que hay cinco figuras sólidas, el Maestro
(o es lo que informa Etio, en la *Placita*)
concluyó que
la Esfera del Universo surge del
dodecaedro

de donde Alejandro,
apareciéndose en un sueño a Antíoco,
le mostró
Y al día siguiente, el enemigo (los Galatios)
huyó ante ella,
ante la señal, es decir

I

Por Filius Bonacci, su serie, redescubierta Pisa 1202, atacaremos,
porque ella, también, procede asintóticamente hacia lo gráfico y tangible, la ley
ahora con la determinación de ser
phi

su papel capital en la distribución de
hojas semillas ramas en un tronco (ej.,
el girasol maduro)

las proporciones 5/8, 8/13
en las piñas de los abetos,
la proporción 21/34

THE PRAISES //She who was burned more than half her body skipped out of death //Observing
/that there are five solid figures, the Master /(or so Aetius reports, in the *Placita*) /concluded that
/the Sphere of the Universe arose from /the dodecahedron //whence Alexander, /appearing in a
dream to Antiochus, /showed him /And on the morrow, the enemy (the Galates) /ran before it, /
before the sign, that is //1 /By Filius Bonacci, his series, rediscovered Pisa 1202, we shall attack,
/for it, too, proceeds asymptotically toward the graphic and tangible, the law /now determined to
be /phi //its capital role in the distribution of /leaves seeds branches on a stem (ex., /the ripe sun-
flower) //the ratios 5/8, 8/13 /in the seed-cones of fir-trees, /the ratio 21/34 /

en las margaritas normales

El pendactilismo es general en el reino animal.
Pero los cristales... allí, las formas pentagonales o en rejilla
no aparecen, no pueden aparecer

De modo que lo tenemos: estrella de mar y medusa, el erizo de mar.
Y porque hay un ángulo ideal y constante que,
en las hojas y ramas de un tronco, produce
la máxima exposición a la luz, esa luz vertical,
el fruto madura la rosa silvestre la pasionaria
Pero azucenas tulipanes el jacinto, como los cristales ...

Aquí debemos detenernos Y reflexionar Pues aunque la naturaleza
es, como se sabe (por ahora, esto es
como se permite saber a los mortales) desde todo punto de vista
similar a sí misma, los minerales no obstante...

ah, eso no es justo, hay que dejar que
la mujer tenga sus joyas, el hombre sin pareja
el placer de verla lucirse, que
tu señora Nefertitis
pase piedra pómez a su malaquita, pinte
sus párpados de verde protegiéndose de la luz

Dijo él:

soñar no requiere esfuerzos
pensar es fácil
actuar es más difícil
pero actuar tras haber pensado para un hombre, ¡esto!
es lo más difícil de todo

in normal daisies //Pendactylism is general in the animal kingdom. /But crystals... there, pen-
tagonal forms or lattices /do not, can not appear //So we have it: star and jelly fish, the sea urchin.
/And because there is an ideal and constant angle which, /for leaves and branches on a stem, /
produces the maximum exposition to light, that light vertical, /fruit blossoms the briar rose the
passion flower /But lilies tulips the hyacinth, like crystals... //Here we must stop And ponder For
nature, /though she is, as you know (so far, that is /as it is allowed to a mortal to know) from all
points of view /similar to herself, yet minerals... //o, that's not fair, let /woman keep her jewels,
odd man /his pleasure of her glow, let /your lady Nephritite /pumice her malachite, paint /her lids
green against the light //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 thing of all //

2

Ahora nos volvemos hacia Amonio,
que estuvo presente cuando Nerón,
que está lleno de encantos,
y que sonrío rápidamente

las epifanías, dice, en este caso son cuatro:
1ra, a la de empezar a aprender e indagar,
la pitonisa responde,
con la flauta

(2) cuando se vislumbra parte de la verdad, el sol
(una criatura de cuatro veces ojos y cabezas,
los de un carnero un toro una serpiente el león de ojos brillantes)
Esto es poco, aun si se agrega
el tambor

Cuando una persona obtuvo el conocimiento, Ammonius
(y él no quiere ser ambiguo)
le confiere un título abrumador:
dice que un hombre puede llamarse entonces DE TEBAS. Puede cantar

Dejo el último modo, el triunfante, como lo dejó él,
sin traducir: cuando los hombres son activos, disfrutan del pensamiento,
[es decir

cuando hablan, son LESKENOI. Se enfurecen

Lo que explica por qué lo afín debe seguir siendo enigmático
Y por qué Ammonius exceptúa, de estas epifanías,

2 /We turn now to Ammonius, /who was present when Nero was, /who is full of delights, /& who
smiles quickly //the epiphanies, he says, in this case are four: /1st, to such as begin to learn & to
inquire, /the Pythian response, with flute //(2) when part of the truth is glimpsed, the sun //(a
creature of four-fold eyes and heads, /of a ram a bull a snake the bright-eyed lion) /This is little,
even though the drum /is added //When a person has got the knowledge, Ammonius //(and he does
not mean to be ambiguous) /confers one overwhelming title: /he says a man may then call himself
OF THEBES. He may sing //The last, and triumphant mode, I leave, as he leaves it, /untranslated:
when men are active, enjoy thought, that is to say /when they talk, they are LESKENOI. They rage /
/Which is why what is related must remain enigmatic /And why Ammonius excepts, from these
epiphanies, /

a las completamente estúpidas.

Lo que nos lleva a nuestro punto de interés en la presente investigación.

Alejen, alejen, eviten
la contaminación, ser limpio
en un tiempo sucio

Oh Rueda, ayúdanos
a deshacernos de los restos de pescado

Querrían tener una señal. Miren:
¿volar? eso puede hacerlo una mosca;
¿alcanzar la luna? incluso
una polilla; ¿caminar sobre las aguas? una paja
se les anticipa

¡Oh Rueda! arrastra
esa verdad
hacia mi casa

Como hace pa, no la herm,
con todos los detractores, ¡cágalos, oh tierra publicitada!
Y tú, oh señora Luna, observa mi amor,
de donde surgió

De dónde surgió,
y quién es el que se sienta,
allí en la base de la calavera, encerrado
en su trono de hueso, esa mera arveja de hueso
en donde se juntan las hachas, encrucijadas del sistema
dios, el conversor, el revelador, contestará,
observará con precaución, si ustedes observan, ¡observen!

those who are entirely brutish. //Which brings us to what concerns us in the present inquiry. // Avert, avert, avoid /pollution, to be clean /in a dirty time //O Wheel, aid us /to get the gurry off // You would have a sign. Look: /to fly? a fly can do that; /to try the moon? a moth /as well; to walk on water? a straw /precedes you //O Wheel! draw /that truth /to my house //Like pa does, not like sis, /on all detractors, piss, o advertised earth! /And you, o lady Moon, observe my love, /whence it arose //Whence it arose, /and who it is who sits, /there at the base of the skull, locked /in his throne of bone, that mere pea of bone /where the axes meet, cross-roads of the system /god, converter, discloser, he will answer, /will look out, if you will look, look! //

3

Lo que se perdió
es el secreto de lo secreto, es
el valor, videlicet, que el trabajo sea hecho, y pronto,
sin perder el profundo y debido respeto por
los materiales

lo que no es tan fácil como suena, ni
puede permitir la dispersión derivada de que
demasiados tienen demasiado poco
conocimiento

Dice Iámblico:
en un naufragio, él pereció (Hipaso, esto es)
el primero en publicar (poner por escrito, divulgar)
el secreto,
la construcción de, a partir de 12 pentágonos,
la esfera

“Así fue castigado por su impiedad”

Lo necesario es
la contención,
que lo encontrado por el trabajo, pueda ser transmitido por el trabajo
(sin la debida pérdida de fuerza)
para usarlo

USARLO

“Y tomaron el poder, el poder político, en la Gr Grecia, incluyendo
Sicilia, y se mantuvieron, aun después que el Maestro murió, hasta que,
en Metapontum, el populacho

3 /What has been lost /is the secret of secrecy, is /the value, viz., that the work get done, and quickly, /without the loss of due and profound respect for /the materials //which is not so easy as it sounds, nor /can it permit the dispersion which follows from /too many having too little / knowledge /Says Iamblichus: by shipwreck, he perished (Hippasus, that is) /the first to publish (write down, divulge) /the secret, /the construction of, from 12 pentagons the sphere //“Thus was he punished for his impiety” //What is necessary is /containment, /that that which has been found out by work may, by work be passed on /(/without due loss of force) /for use /USE //“And they took over power, political power, in Gr Greece, including /Sicily, and maintained themselves, even after the Master died, until, /at Metapontum, the mob //

“Sólo Filalao, y Lisis, no perecieron en el fuego. Más tarde fue Arquitas, alumno de Filalao, quien, amigo de Platón, lo inició y, en Tarento

4

Que es más o menos lo que tenemos que decir,
los indicios, de algún modo

Lo que pertenece al arte y la razón es
el conocimiento de
las consecuencias

L da V, su cuaderno:

Toda acción natural obedece por
el proceso más recto posible

“Only Philalao, and Lysis, did not perish in the fire. Later /Archytas it was, pupil of Philalao, who, friend to Plato, initiated him, /and, at Tarentum //4 /Which is about what we had to say, /the clues, anyhow /What belongs to art and reason is /the knowledge of /consequences //L da V, his notebook: //Every natural action obeys by /the straightest possible process

48

LAS DISTANCIAS

De modo que las distancias son Galatea y uno se enamora y desea
el dominio

Viejo Zeus—joven Augusto

El amor no conoce ninguna distancia, ningún lugar es tan lejano o el calor se
señales, y control [vuelve

viejo Zeus—joven Augusto

La muerte es un asunto amoroso, por lo tanto, un horror
que no podemos soportar, ni evitar
mediante una vida avara

pensamos que todas las cosas vivas son preciosas
—Pigmationes

un inventor alemán en Key West
que tenía una novia cubana, y la conservó, luego de muerta
en su lecho

luego que la recobrara su familia
robó otra vez el cuerpo de la bóveda

Torso sobre torso en cualquier dirección
joven Augusto

afuera vía la nada en donde están los
mensajes

o adentro, bajando los escalones de La Cluny hacia el viejo sentado
un dios entronado sobre torsos,

THE DISTANCES //So the distances are Galatea and one does fall in love and desires /mastery /
/old Zeus—young Augustus //Love knows no distance, no place /is that far away or heat changes /
into signals, and control //old Zeus—young Augustus //Death is a loving matter, then, a horror /we
cannot bide, and avoid /by greedy life //we think all living things are precious —Pygmations //a
German inventor in Key West /who had a Cuban girl, and kept her, after her death /in his bed /
after her family retrieved her /he stole the body again from the vault //Torso on torso in either
direction, /young Augustus /out via nothing where messages are /or in, down La Cluny's steps to
the old man sitting /a god throned on torsos, //

49

viejo Zeus

Los hijos van allí esperanzados como si hubiera un secreto, ¿el objeto
con el cual deshacer la distancia?

Se amontonan allí, en la base
de la columna, contra un joven pordiosero o dos mejillas amantes,

¿Augusto?

No puedes enseñar a los jóvenes nada
todos se van, Afrodita
la atavía,
viejo Zeus–joven Augusto

Tienes amor y ningún objeto
o los tienes todos apretados a tus narices
lo cual es demasiado cerca,

viejo Zeus ocultando en tu barbilla a tu joven
Galatea

la novia que te hace llorar, y cuyo cadáver mantienes vivo con todas tus artes

¿la mejilla de quién acaricias cuando acaricias el rostro de piedra
del joven Augusto, hecho para ir a la cama en un campo militar,
[oh César?

Oh amor que todo lo ubicas donde está, como está, a cada momento,
concédele

a este hombre

que la distancia imposible

sea salvada,

old Zeus //Sons go there hopefully as though there was a secret, the object to undo distance? /
They huddle there, at the bottom /of the shaft, against one young bum /or two loving cheeks, //
Augustus? //You can teach the young nothing /all of them go away, Aphrodite /tricks it out, /old
Zeus–young Augustus //You have love, and no object /or you have all pressed to your nose which
is too close, //old Zeus hiding in your chin your young /Galatea //the girl who makes you weep,
and you keep the corpse live by all your arts //whose cheek do you stroke when you stroke the
stone face /of young Augustus, made for bed in a military camp, o Caesar? //O love who places all
where each is, as they are, for every moment, /yield /to this man /that the impossible distance /be
healed, /

que el joven Augusto
y el viejo Zeus
sean incluidos

«Yo te despierto,
piedra. Ama a este hombre.»

that young Augustus /and old Zeus /be enclosed //“I wake you, /stone. Love this man.”

YO, MAXIMO DE GLOUCESTER, A TI

Mar afuera, por islas escondidas en la sangre
joyas y milagros, yo, Máximo
un metal calentado en el agua hirviendo, les digo
qué es una lanza, quién obedece las figuras de
la presente danza

1

la cosa que ustedes buscan,
puede estar cerca de la curva
del nido (segundo, tiempo asesinado, ¡el pájaro!, ¡el pájaro!

¡Y allí! un empujón (fuerte), ¡el mástil! vuelo

(del pájaro
oh kylix, oh
Antonio de Padua
vuela bajo, oh bendice

los techos, los viejos, los de suave declive
en cuyas cumbreras se sientan las gaviotas, de donde parten,

¡Y los descamadores

de mi ciudad!

2

el amor es forma, y no puede serlo sin
una substancia importante (el peso
digamos, 58 quilates cada uno de nosotros, necesariamente
nuestra balanza de orfebre

I, MAXIMUS OF GLOUCESTER, TO YOU //Off-shore, by islands hidden in the blood /jewels &
miracles, I, Maximus /a metal hot from boiling water, tell you /what is a lance, who obeys the
figures of /the present dance //1 /the thing you're after /may lie around the bend /of the nest (sec-
ond, time slain, the bird! the bird! //And there! (strong) thrust, the mast! flight //(of the bird /o kylix,
o /Antony of Padua /sweep low, o bless //the roofs, the old ones, the gentle steep ones /on whose
ridge-poles the gulls sit, from which they depart, //And the flake-racks /of my city! //2 /love is
form, and cannot be without /important substance (the weight /say, 58 carats each one of us, per-
force /our goldsmith's scale //

52

pluma tras pluma agregadas
(y lo mineral, el
pelo que se enrula, la cuerda
que llevas en tu nervioso pico, eso

conforma la masa, eso, al final, es
la suma

(oh mi señora del buen viaje

en cuyo brazo, en cuyo brazo izquierdo no descansa

un muchacho sino una madera cuidadosamente tallada, una cara pintada, ¡una goleta!
un mástil delicado, como un bauprés para

avanzar

3

La parte de abajo es, aunque contenida, incierta
es, como el sexo, como los dineros, ¡hechos!
hechos, con los que hay que enfrentarse, como el mar, la exigencia
de que sean tocados de, de que sólo puedan, de que deban
ser tocados de, dijo él, fríamente, ¡de
oído!

De oído, dijo él.

Pero lo que importa, lo que insiste, lo que perdurará
¡eso! oh mi pueblo, ¿dónde lo encontrarán, cómo, dónde, dónde escucharán
cuando todo se vuelve carteles, cuando, a todo, incluso al silencio, se lo sopletea?

¿cuando incluso nuestro pájaro, mis techos,
no pueden ser oídos

feather to feather added //(and what is mineral, what /is curling hair, the string /you carry in your
nervous beak, these //make bulk, these, in the end, are /the sum //(o my lady of good voyage /in
whose arm, whose left arm rests /no boy but a carefully carved wood, a painted face, a schooner!
/a delicate mast, as bow-sprit for //forwarding //3 /the underpart is, though stemmed, uncertain /is,
as sex is, as moneys are, facts! /facts, to be dealt with, as the sea is, the demand /that they be
played by, that they only can be, that they must /be played by, said he, coldly, the /ear! //By ear, he
sd. /But that which matters, that which insists, that which will last, /that! o my people, where shall
you find it, how, where, where shall you listen /when all is become billboards, when, all, even
silence, is spray-gunned? //when even our bird, my roofs, /cannot be heard /

53

cuando incluso a ustedes, cuando al sonido mismo lo neonizan?

cuando, en la colina, sobre el agua
donde ella la que solía cantar,
cuando el agua resplandecía,
negra, dorada, la marea
hacia afuera, por la noche

cuando las campanas venían como barcos
sobre las manchas de aceite, cáscaras de
nuez

Y un hombre se desplomó,
desatento,
sobre la playa de grava rosa

oh ciudad marina)

4

uno ama sólo la forma,
y la forma sólo empieza
a existir cuando
la cosa nace

nace de ti, nace
de restos de heno y algodón,
de lo que levantas de las calles, los muelles, maleza
que traes, pájaro mío

de un hueso de pescado
de una paja, o el deseo

/when even you, when sound itself is neoned in? //when, on the hill, over the water /where she
who used to sing, /when the water glowed, /black, gold, the tide /outward, at evening //when bells
came like boats /over the oil-slicks, milkweed /hulls //And a man slumped, /attentionless, /against
pink shingles //o sea city) //4 /one loves only form, /and form only comes /into existence when /
the thing is born //born of yourself, born /of hay and cotton struts, /of street-pickings, wharves,
weeds /you carry in, my bird //of a bone of a fish /of a straw, or will /

54

de un color, de una campana
de ti mismo, desgarrado

5

el amor no es fácil
pero ¿cómo harás para saber,
Nueva Inglaterra, ahora
que la peyorocracia ha llegado, cómo
que los tranvías, oh Oregon, gorjean
en la tarde, ofenden
a un lomo negro dorado?

¿cómo harás para lancear
oh arponero el lomo azul y rojo
cuando anoche, tu objetivo
era musi-cae, musi-cae, musi-cae
y no el juego del Scrabel?

(oh hombre de Gloucester
teje de nuevo
tus pájaros y dedos,
tus cumberas,
limpia la mierda de los estantes
Norteamericano
bronceado
trenzado
con otros como tú, una
superficie tan fácil de desenredar
como lo faúnico y lo oral,
el jarrón del sátiro de lesbos

oh mata mata mata mata mata
a los
que te

of a color, of a bell /of yourself, torn //5 /love is not easy /but how shall you know, /New England,
now /that peyorocracy is here, how /that street-cars, o Oregon, twitter /in the afternoon, offend /a
black-gold loin? //how shall you strike, /o swordsman, the blue-red back /when, last night, your
aim /was mu-sick, mu-sick, mu-sick /And not the cribbage game? //(o Gloucester-man, /weave /
your birds and fingers /new, your roof-tops, /clean shit upon racks /sunned on /American /braid /
with others like you, such /extricable surface /as faun and oral, /satyr lesbos vase //o kill kill kill
kill kill /those /who advertise you /

55

publicitan)

6

¡adentro! ¡adentro! el bauprés, pájaro, el pico
adentro, la curva está, adentro, penetra, la forma
eso que construyes, lo que contiene, lo que es
la ley del objeto, brizna tras brizna, lo que eres, lo que debes ser, lo
que la fuerza puede lanzar, puede, ahora mismo de aquí en adelante erigir,
el mástil, el mástil, ¡el tierno
mástil!

El nido, yo lo digo, a ti, yo Máximo, lo digo
bajo la mano, tal como lo veo, sobre las aguas
desde este lugar donde estoy, donde oigo,
todavía puedo oír

desde donde te alcanzo una pluma
como si, puntiaguda, la hubiera levantado,
te la hubiera enviado por la tarde
una joya,

destellando más que un ala,
que cualquier antigüedad romántica,
que la memoria, que el lugar,
que cualquier cosa que no sea eso que llevas

eso que está,
llámalo un nido, alrededor de la cabeza de, llámalo
el segundo que sigue

¡eso que
puedes hacer!

out) // 6 /in! in! the bow-sprit, bird, the beak /in, the bend is, in, goes in, the form /that which you
make, what holds, which is /the law of object, strut after strut, what you are, what you must be,
what /the force can throw up, can, right now hereinafter erect, /the mast, the mast, the tender /
mast! //The nest, I say, to you, I Maximus, say /under the hand, as I see it, over the waters /from
this place where I am, where I hear, /can still hear //from where I carry you a feather /as though,
sharp, I picked up, /in the afternoon delivered you /a jewel, /it flashing more than a wing, /than
any old romantic thing, /than memory, than place, /than anything other than that which you carry
//than that which is, /call it a nest, around the head of, call it /the next second //than that which
you /can do!

LAS CANCIONES DE MAXIMO

CANCION 1

fotos coloreadas
de toda clase de cosas para comer: sucias
postales
Y palabras, palabras, palabras
por sobre todas las cosas
Ningún ojo u oído dejó
de hacer sus propios quehaceres (todo
invadido, apropiado, ultrajado, todos los sentidos
incluyendo la mente, ese trabajador de lo que es
Y ese otro sentido
hecho para dar aun al más retorcido, o a cualquiera de nosotros, retorcidos,
esa consolación (engrasada
arrullada
la canción incluso
de los tranvías

CANCION 2

todo
equivocado
Y me preguntan—me pregunto (yo, también, cubierto
con sus restos de ballena) ¿adónde
iremos desde aquí, qué podemos hacer

THE SONGS OF MAXIMUS //SONG 1 //colored pictures /of all things to eat: dirty /postcards /
And words, words, words /all over everything /No eyes or ears left /to do their own doings (all //
invaded, appropriated, outraged, all senses //including the mind, that worker on what is /And that
other sense /made to give even the most wretched, or any of us, wretched, /that consolation
(greased /lulled /even the street-cars //song
SONG 2 //all /wrong /And I am asked—ask myself (I, too, covered /with the gurry of it) where /
shall we go from here, what can we do /

cuando hasta el transporte público
canta?

¿cómo podremos ir a cualquier parte,
incluso cruzar la ciudad
cómo saldremos de cualquier parte (los cuerpos
todos enterrados
en tumbas pocos profundas?)

CANCION 3

Esta mañana de la nevada pequeña
cuento las bendiciones, la gotera de la canilla
que convierte a la pileta en tiempo, el goteo
del agua sobre el agua tan querido
como el Seth Thomas
en la vieja cocina
mi padre estaba con sus calzoncillos al viento (siempre
se olvidaba del día 30, igual que yo no quiero acordarme
del alquiler
una casa en estos días
tan propia de un ajeno,
especialmente
del Congolium

O la cañería,
que no funciona, me gusta esto, haber usado desde clips de papel
hasta cuerda para sostener el flotante Y hacer correr el agua
con mi mano

Pero que el auto no, que ninguna cosa que se mueve se mueva

when even the public conveyances /sing? /how can we go anywhere, /even cross-town /how get
out of anywhere (the bodies /all buried /in shallow graves?

SONG 3 //This morning of the small snow /I count the blessings, the leak in the faucet /which
makes of the sink time, the drop /of the water on water as sweet /as the Seth Thomas /in the old
kitchen /my father stood in his drawers to wind (always /he forgot the 30th day, as I don't want to
remember /the rent /a house these days /so much somebody else's, /especially, /Congoleum's //Or
the plumbing, /that it doesn't work, this I like, have even used paper clips /as well as string to hold
the ball up And flush it /with my hand /But that the car doesn't, that no moving thing moves /

sin esa canción de la que vacié mi oído, la musickrocket
de toda propiedad...

Agujeros
en mis zapatos, está bien, el cierre de mi bragueta
trabado, yo sin
un centavo, la bendición
de estar una vez más en dificultades

“En medio de la abundancia, camina
como próximo a
desnudarte

En la cara de la dulzura,
cágate
En tiempo de bondad,
hazte a un lado, causa
destrozos, golpéalos, anda tan
(tan cerca como puedas

desgarra

En el país de la abundancia, no tengas
nada que ver con ella
toma el camino de

lo inferior,
incluyendo
tus piernas, anda
en sentido contrario, anda

canta

without that song I'd void my ear of, the musickrocket /of all ownership... /Holes /in my shoes,
that's all right, my fly /gaping, me out /at the elbows, the blessing /that difficulties are once more
//”In the midst of plenty, walk /as close to /bare /In the face of sweetness, /piss //In the time of
goodness, /go side, go /smashing, beat them, go as /(as near as you can //tear //In the land of
plenty, have /nothing to do with it /take the way of /the lowest, /including /your legs, go /contrary,
go //sing

MAXIMO, A SI MISMO

Tuve que aprender las cosas más simples
al final. Lo que provocó dificultades.
Incluso en el mar fui lento, para sacar la mano, o cruzar
una cubierta mojada.

El mar no fue mi comercio, finalmente.
Pero incluso si lo fue, en él, me mantuve extraño
ante lo que era más familiar. Me retrasé
e insatisfecho con el humano argumento
de que tal postergación
es ahora la naturaleza de la
obediencia,

que todos estamos demorados
en un tiempo lento,
que crecemos volviéndonos muchos
Y lo singular
no es conocido
fácilmente

Podría serlo, aunque la agudeza (el *achiote*)
que noto en los otros,
tiene más sentido
que mis propias distancias. Las destrezas

que exhiben diariamente
quienes hacen los negocios
del mundo
Y quienes hacen los de la naturaleza
en la medida en que no tengo olfato
realicé cualquiera

MAXIMUS, TO HIMSELF //I have had to learn the simplest things /last. Which made for diffi-
culties./ Even at sea I was slow, to get the hand out, or to cross /a wet deck. /The sea was not,
finally, my trade. /But even my trade, at it, I stood estranged /from that which is most familiar.
Was delayed, /and not content with the man's argument /that such postponement /is now the
nature of /obedience, /that we are all late /in a slow time, /that we grow up many /An the single /
is not easily /known //It could be, though the sharpness (the *achiote*) /I note in others, /makes
more sense /than my own distances. The agilities //they show daily /who do the world's /busi-
nesses /And who do nature's /as I have no sense /I have done either //

Construí diálogos,
discutí textos antiguos,
arrojé la luz que pude, ofrecí
los placeres que
el doceat permite

Pero ¿y lo conocido?
Esto, procuré que me sea dado
una vida, amor, y de un hombre
el mundo.

Signos.
Pero sentado aquí
miro atento como un hombre
de viento y agua, examinando
Y perdiendo
alguna prueba

Conozco los cuadrantes
del clima, de dónde viene,
adónde va. Pero al tronco de mí,
a esto lo tomé de su bienvenida,
o de su rechazo, de mí

Y mi arrogancia
no disminuyó
ni se incrementó,
por la comunicación

I have made dialogues, /have discussed ancient texts, /have thrown what light I could, offered /
what pleasures /doceat allows //But the known? /This, I have had to be given, /a life, love, and from
one man /the world. //Tokens. /But sitting here /I look out as a wind /and water man, testing /And
missing /some proof //I know the quarters /of the weather, where it comes from, /where it goes. But
the stem of me /this I took from their welcome, /or their rejection, of me ///And my arrogance /was
neither diminished /nor increased, by the communication //

2

Es de un negocio deshecho
que yo hablo, esta mañana,
con el mar
que se estira
desde mis pies

2 //It is undone business /I speak of, this morning, /with the sea /stretching out /from my feet

64

*MAXIMO, A GLOUCESTER, CARTA 19 (Una carta
pastoral*

en relación al
al cuidado de las almas,
que dice)

Nos había sonreído,
cada vez que estábamos en el pueblo, preguntado
cómo estaba el bebé, tenía dos centavos
para el clima, llevaba
(además de su automóvil)
buena ropa.

Y una cara rosada.

Ayer
ocurrió todo. El gambito
(mientras cruzaba la calle,
siguiéndonos): "No creo
saber su nombre." Se lo dimos.
Mucho gusto,
mucho gusto. Y después:
"Discúlpenme, pero
¿a cuál iglesia
pertenecen,
si puedo preguntar?"

Y la calle entera, el pueblo, las ciudades, la nación
parpadearon, bajo el sol de la tarde, ante el arma
que estaba apuntándoles. Y vacilé
en el pensamiento.

MAXIMUS, TO GLOUCESTER, LETTER 19 (A Pastoral /Letter //relating /to the cure of souls,
/it says) //He had smiled at us, /each time we were in town, inquired /how the baby was, had two
cents /for the weather, wore /(besides his automobile) /good clothes. /And a pink face. //It was
yesterday /it all come out. The gambit /(as he crossed the street, /after us): "I don't believe /I
know your name." Given. /How do you do, /how do you do. And then: /"Pardon me, but /what
church /do you belong to, /may I ask?" //And the whole street, the town, the cities, the nation //
blinked, in the afternoon sun, at the gun /was held at them. And I wavered /in the thought. //

65

Yo dije, puede, señor.
El dijo, a cuál, señor.
Yo dije, a ninguna,
señor.

Y la luz volvió.

Porque no soy ningún mercader.
Ni tan joven que necesite tomar posición
para una sonrisa
forzada.

He conocido el rostro
de Dios.
Y tras girar,
dado vuelta,
como El hizo,
su espalda

2

Y ahora es el mediodía
de un domingo nublado.
Y un pájaro canta
en voz alta

Y mi hija, desnuda
en el porche, canta
lo mejor que puede, y en voz alta,
otra vez

Ella lleva puesto su propio rostro
en cambio nosotros no,
hasta que dejamos de llevar puestas

*I sd, you may, sir. /He sd, what, sir. /I sd, none, /sir. //And the light was back. //For I am no
merchant. /Nor so young I need to take a stance /to a loaded /smile. //I have known the face /of
God. /And turned away, /turned, /as He did, /his backside //2 //And now it is noon /of a cloudy
sunday. /And a bird sings /loudly //And my daughter, naked /on the porch, sings /as best she can,
and loudly, /back //She wears her own face /as we do not, /until we cease to wear /*

66

las nubes
de toda confusión,

de todos los confusores
que llevan puesto el rostro falso
que El nunca llevó puesto, Cuyo
es terrible. Es
la perfección

*the clouds /of all confusion, //of all confusers /who wear the false face /He never wore, Whose /is
terrible. Is /perfection*

67

CARTA 22

(Problemas
con el auto. Y me dieron
por un dólar
algo ¡que me descubrí
comiendo! Un trapo
de lustrar. Y me lancé a
comerlo, tan bueno estaba.
Y consistente, color
naranja y negro, con pelusa —el vestido ondulante
que la corpulenta niña luce
tan seguido

1

Lo que la ropa de luto
omite como
explicación, es
que nuestra condición
no es el caos.

No esa relajación.

Todo
carece de honor en tanto cantidad.
Y la atención,
en cada uno de nosotros,
es ésa, no la otra
no la perfecta. La belleza,
es demasiado veloz
para el tiempo

Si el hombre es omnívoro,

LETTER 22 / (Trouble /with the car. And for a buck /they gave me /what I found myself /eating !
A polishing /cloth. And I went right on /eating it, it was that good. /And thick, color /orange &
black, with a nap—the billowing dress /the big girl wears /every so often //1 /What weeds /as an
explanation /leaves out, is /that chaos is not our condition. //Not that relaxation. //All, /has no
honor as quantity. //And the attention, /in each of us, /is that one, not the other /not the perfect
one. Beauty, /is too quick /for time //If man is omnivore, /

y lo es, come constantemente
de todo, también es
asimismo
amórvoro.

(Ella perdió su dedo.
Y el problema fue
cómo sentar al
extraño,
durante la celebración:
Gumeraniano
era su nombre.
Y lucía
una gran sonrisa

2

«Basta, Satie»
fue lo que se dijo

Satie,

basta

Y lo luzco,
como mi blasón

moviéndome

entre mis íntimos, entre
mis enemigos

3

Y lo que escribo

and he is, he eats anything /every so often, he is also /amovore /as well //(She lost her finger. /
And the problem was, /at the celebration, /where to seat the /stranger: //Goomeranian, /his name
was. /And he wore /a big smile //2 /"Satie, enough" /was what it said /Satie, /enough //And I wear
it, /as my blazon /moving /among my particulars, among /my foes //3 /And what I write /is stop-

detiene la batalla,

para captar, justo en medio de
las acciones, para contar

lo que éste hizo, cómo,
en la pelea, elaboró esta jugada, luchó
con aquél, cómo
sus ojos se iluminaron

para celebrar

(la belleza no esperará)

a los hombres,

y las muchachas

(giré el auto hacia la izquierda, enfrentado
como estaba con toda la montaña
una plataforma de carga, su borde
observándome, sonriendo,
se podría decir,
sobresaliendo de la tierra
cinco pies

Y lo conseguí. Fue recién después de
eso que el auto me dio
problemas.

Porque hay un límite
a lo que un auto
puede hacer.

ping the battle, //to get down, right in the midst of /the deeds, to tell //what this one did, how, /in
the fray, he made this play, did grapple /with that one, how /his eye flashed //to celebrate //
(beauty will not wait) //men, //and girls //(I swung the car to the left, confronted /as I was by the
whole hill-front /a loading platform, the lip of it /staring at me, grinning, /you might say, /five feet
off /the ground //And made it. It was only after /that the car gave me /trouble. //For there is a limit
/to what a car /will do.

MAXIMO, DE DOGTOWN - I

proemio

Hesíodo dice que el mar nace de la tierra sin la dulce unión del amor

Pero que luego ella se acuesta por el cielo y hace nacer la cosa que contiene
toda cosa, Okéanos eso que toda cosa es y por lo que nada
es otra cosa sino ella misma, medido así

fornicando a la tierra, en quien el amor reside lo que enerva los miembros y por
calor fluye la mente y todos los dioses y hombres en una naturaleza lejana [cuyo

La vasta tierra se regocija,

con hondos remolinos Okéanos conduce todas las cosas a través de todas las [cosas,

todo surge de lo uno, el alma es guiada de la ebriedad
a la sequedad, el que duerme se enciende de entre los muertos,
el hombre despierta se enciende de entre los dormidos

ROCA LLENA DE AGUA

de pastura pradera huerto camino donde Merry
murió en pedazos revoleados por el toro que él mismo crió para torear
frente al público, para hacer alarde de su

Guapo Marinero ismo

murió como tronco, cabeza y miembros
en la oscuridad de una noche de sábado
borracho tratando

MAXIMUS, FROM DOGTOWN - I /proem //The sea was born of the earth without sweet union of
love Hesiod says //But that then she lay for heaven and she bare the thing which encloses /every
thing, Okeanos the one which all things are and by which nothing /is anything but itself, measured
so //screwing earth, in whom love lies which unnerves the limbs and by its /heat floods the mind
and all gods and men into further nature //Vast earth rejoices, //deep-swirling Okeanos steers all
things through all things, /everything issues from the one, the soul is led from drunkenness /to
dryness, the sleeper lights up from the dead, /the man awake lights up from the sleeping //WA-
TERED ROCK /of pasture meadow orchard road where Merry /died in pieces tossed by the bull he
raised himself to fight /in front of people, to show off his /Handsome Sailor ism //died as torso
head & limbs /in a Saturday night's darkness /drunk trying/

de voltear al joven toro
de ver si acaso el domingo a la mañana podría
mostrar frente a su gente
una vez más
su destreza —un fanfarrón que morirá
entre las rocas de la pradera de Dogtown

«bajo» el disco
de la tierra
Okéanos bajo
Dogtown
a través del cual (dentro del cual) el sol pasa
a la noche—
ella devuelve el sol al
este a través de su cuerpo
el Geb (del cielo) a la noche

Nut es agua
encima y debajo, bóveda
encima y debajo
roca llena de agua en la cual
junto a la cual Merry
fue tantos pedazos
el domingo a la mañana
subterránea y celestial
agua original que sostiene
a Dogtown en alto

Y abajo

el hielo sostiene
a Dogtown, canto rodado
esparcido, el toro joven
que mató

to get the young bull down /to see if Sunday morning again he might /before the people show off
/once more /his prowess—braggart man to die /among Dogtown meadow rocks //“under” the dish
/of the earth /Okeanos under /Dogtown /through which (inside of which) the sun passes /at night
—//she passes the sun back to /the east through her body /the Geb (of heaven) at night //Nut is
water /above & below, vault /above and below /watered rock on which /by which Merry /was so
many pieces /Sunday morning //subterranean and celestial /primordial water holds /Dogtown
high /And down /the ice holds /Dogtown, scattered /boulders little bull /who killed /

a Merry
quien trató de manifestar
su alma, las estrellas
manifiestan sus almas

mi suave sembrar los caminos de
Dogtown regando como desde fuentes de roca
subterránea bajo una fría luna de principios de marzo

o un verano caliente y con mi hijo
damos vuelta en una esquina
donde un arroyo
transforma a la Avenida Gee en un angosto
vado

después de ver un pato negro
cruzando una esquina
concurrida

la vida se desborda

Roca blanda blanda
junto a la que murió Merry
en la noche negra

los pescadores vivían
en Dogtown y venían
en los viejos tiempos para ir de putas
los sábados a la noche
a las casas de las tres muchachas

Piscis nadando eternamente
por sobre la cabeza de ella

Merry /who sought to manifest /his soul, the stars /manifest their souls //my soft sow the roads /of
Dogtown trickling like from underground rock /springs under an early cold March moon //or hot
summer and my son /we come around a corner /where a rill /makes Gee Avenue in a thin /ford //
after we see a black duck /walking across a populated /corner //life spills out //Soft soft rock /
Merry died by /in the black night //fishermen lived /in Dogtown and came /when it was old to
whore /on Saturday nights /at three girls' houses //Piscis eternally swimming /inside her over-
head /

sus botas o el caballo
chocando contra la roca
sedimentaria la caparazón de tortuga
ella se sienta sobre la bestia maternal
de la luna y la tierra

Ni un misterio
ni un hombre
ni tal vez un pájaro
escuchó a Merry
pelear contra aquel toro junto a
(fue en la casa de Jeremiah Millett

Borracho
para tapar su vergüenza
un sonrojado Merry
en el bar
caminaba

hacia Dogtown para probar
su fuerza,
el ternero
ahora un toro

esperaba,
sin saber siquiera
que tenía el poder de
muerte
sobre este hombre
que yacía
bajo el sol del domingo a la mañana
como pescado ahumado

their boots or the horse /clashing the sedimentary /rock tortoise shell /she sits on the maternal
beast /of the moon and the earth //Not one mystery /nor man /possibly not even a bird /heard
Merry /fight that bull by /(was Jeremiah Millett's house //Drunk /to cover his shame, /blushing
Merry /in the bar /walking up //to Dogtown to try /his strength, /the baby bull /now full grown //
waiting, /not even knowing /death /was in is power over /this man who lay /in the Sunday morn-
ing sun /like smoked fish /

en el mismo terreno
cubierto de moscas y una colonia
de larvas que se abrazan – guapo
al sol, la masa
del muerto y el olor
comida en el aire
por las larvas que se pegotean
se mueven unas con otras
tan juntas como babosas

ella es la diosa
de la tierra, y la noche
de la tierra y el pescado
del toro joven
y de Merry

Merry
tenía una esposa

Ella es la madre celestial
las estrellas son los peces nadando
en el océano celestial ella tiene
cuatrocientos pechos

Merry pudo haber usado
como muchos pudieron haber bebido
la fuerza que él reclamaba
tener, *el bravo*

Pulque en España
donde vio la pelea
octli en México

in the same field /fly-blown and a colony /of self-hugging grubs – handsome /in the sun, the mass
/of the dead and the odor /eaten out of the air /by the grubs sticking /moving by each other /as
close as sloths //she is the goddess /of the earth, and night /of the earth and fish /of the little bull
/and of Merry //Merry /had a wife //She is the heavenly mother /the stars are the fish swimming /
in the heavenly ocean she has /four hundred breasts //Merry could have used /as many could have
drunk /the strength he claimed /he had, the bravo //Pulque in Spain /where he saw the fight /octli
in Mexico /

donde quiso
exhibirse
muerto en Gloucester
donde se exhibió

Los cuatrocientos dioses
de la bebida
se sentaron solos con él
mientras él moría
hecho pedazos

En 400 pedazos
su cerebro estalló
la última vez que el toro
lo embistió lo clavó
contra la roca

antes que lo
despedazara

el cielo nocturno
bajó la mirada

Dogtown es suave
en todas las estaciones
en lo alto sobre su bloque de tierra
granítica, un leve crecimiento
de todos los árboles y arbustos
fuerte como el hielo de un charco
el bios
de la naturaleza en este
parque de acontecimientos
eternos es una vereda

where he wanted to /show off /dead in Gloucester /where he did //The four hundred gods /of drink
alone /sat with him /as he died /in pieces //In 400 pieces /his brain shot /the last time the bull /hit
him /pegged him /to the rock //before he tore him /to pieces //the night sky looked down //Dogtown
is soft /in every season /high up on her granite /horst, light growth /of all trees and bushes /strong
like a puddle's ice /the bios /of nature in this /park of eternal /events is a sidewalk /

por la cual deslizarse, esta
acumulación de restos terminal:

las rocas que el glaciador lanza
juguetes
que Merry compartió
con su toro

Sólo 400 de sus hijos
se sentarían
a ver el juego

Todos los demás estaban en el cielo
o en la ciudad
o encogiendo la roca sólida

Bebemos
o nos abrimos
las venas solamente
para saber. Un borracho
exhibiéndose en público
es castigado
con la muerte

El poder mortal que ella tiene
estaba allí esa noche
Merry había nacido
bajo el signo del pulque

Las plantas del cielo
los animales del alma
fueron negados

Los bromistas

to slide on, this /terminal moraine: //the rocks the glacier tossed /toys /Merry played by /with his
bull //400 sons of her only /would sit /by the game //All else was in the sky /or in town /or
shrinking solid rock //We drink /or break open /our veins solely /to know. A drunkard /showing
himself in public /is punished /by death //The deadly power of her /was there that night /Merry
was born /under the pulque-sign //The plants of heaven /the animals of the soul /were denied //
Joking men /

se rieron
de Merry

La bebida
le había dado
coraje

Sólo el sol
por la mañana
lo cubrió
de moscas

Luego sólo
después que los gusanos
se ocuparon de él
la tierra
dejó que su vestido
se descubra y su parte
lo reciba

had laughed /at Merry //Drink /had made him /brave //Only the sun /in the morning /covered him
/with flies //Then only /after the grubs /had done him /did the earth /let her robe /uncover and her
part /take him in

MAXIMO A GLOUCESTER, CARTA 27 [retenida]

Vuelvo a su geografía,
la tierra cayendo hacia la izquierda
donde mi padre le pegaba a su roñoso golf
y el resto de nosotros jugaba béisbol
en la oscuridad del verano hasta que no se podían ver
las moscas y volvíamos a nuestras casas
a los diversos patios donde las mujeres
cuchicheaban

A la izquierda la tierra caía hacia la ciudad,
a la derecha, hacia el mar

Yo era tan joven mi primer recuerdo
es el de una carpa desplegada para dar de comer langostas
a los asistentes a la convención Rexal, y mi padre,
un bromista, salió de la carpa rugiendo
con un cuchillo de pan entre sus dientes para ocuparse de
un farmacéutico que le habían dicho se tiró un lance con
mi madre, ella riendo, tan segura, redonda
como su rostro, rosado y manzana de los Hines,
bajo uno de esos sombreros con armazón que entonces las mujeres

Esto, no es el simple ingreso
de una nueva forma abstracta, esto

no es agitación alguna ni las formas
de esos eventos, esto,

MAXIMUS TO GLOUCESTER, LETTER 27 [withheld] /I come back to the geography of it, /the
land falling off to the left /where my father shot his scabby golf /and the rest of us played baseball
/into the summer darkness until no flies /could be seen and we came home /to our various piazzas
where the women /buzzed //To the left the land fell to the city, /to the right, it fell to the sea //I was
so young my first memory /is of a tent spread to feed lobsters /to Rexal conventioners, and my
father, /a man for kicks, came out of the tent roaring /with a bread-knife in his teeth to take care of
/a druggist they'd told him had made a pass at /my mother, she laughing, so sure, as round /as her
face, Hines pink and apple, /under one of those frame hats women then //This, is no bare incom-
ing /of novel abstract form, this //is no welter or the forms /of those events, this, //

griegos, es la detención
de la batalla

Es la imposición
de todos esas precesiones antecedentes, las precesiones

de mí, la generación de esos hechos
que son mis palabras, es la llegada

de todo lo que ya no soy, pero soy,
el lento movimiento hacia el oeste de

más de lo que soy

No hay un orden personal estricto
para mi herencia.

Ningún griego será capaz
de discernir mi cuerpo.

Un americano
es un complejo de circunstancias,
en sí mismas una geometría de
naturaleza espacial.

Tengo esta conciencia,
que soy uno
con mi

Greeks, is the stopping /of the battle //It is the imposing //of all those antecedent precessions,
the precessions //of me, the generation of those facts /which are my words, it is coming //from all
that I no longer am, yet am, /the slow westward motion of //more than I am //There is no strict
personal order //for my inheritance. //No Greek will be able //to discriminate my body. //An
American //is a complex of occasions, //themselves a geometry of //spatial nature. //I have this
sense, //that I am one //with my //skin //

piel

Más ésta—más ésta:

que por siempre a la geografía

que se apoya

en mí yo la fuerzo a

retroceder que yo fuerzo a que Gloucester

ceda,

cambie

Polis

es esto

Plus this—plus this: //that forever the geography //which leans in /on me I compell //backwards I
compell Gloucester //to yield, to //change //Polis //is this

POSTERIOR NEGOCIO DE TIRIOS

de
la Diadema,
la "mañana"
siguiente

Dios el Perro,
del 1er
Angel - quien
Adora. Sólo después
hubo allí un "Alma"
del Mundo - nafs
el Anima
Mundi, Nacida de un Admirador
del Perro. Que lo que
Nosotros Somos

cuelga
los 7 Angeles del Sueño del 3er
Angel - las 7
Palabras

mientras Su Lengua
Cuelga, dejando caer
Eventos Eternos

el Salivarante
Perro

Marzo 12. 1961

LATER TYRIAN BUSINESS //from /the Diadem, // "morning" /after //God the Dog, /of the 1st /
Angel - who /Adores. Only after /was there a "Soul" /of the World - nafs /the Anima /Mundi,
Bred of a Dog's /Admirer. Than which /We Are //
hangs /the 7 Angels of the 3rd Angel's /Sleep - the 7 /Words //as His Tongue /Hangs, dropping /
Eternal Events /the Salivarating /Dog //
***** //March 12. 1961

[DE HECHO LA MIGRACIÓN...]

De hecho la migración (que es probablemente
tan constante en la historia como cualquier cosa única: la migración

es la búsqueda que hacen animales, plantas y personas de un ambiente
-y los dioses también- adecuado y

preferible; y conduce siempre a un nuevo centro. Si se me presionase
agregaría el doble polo de Asir-Vanirs, que

al impetus (al encolerizarse se le agrega el
Animus: que la Mente o Voluntad siempre

se opone exitosamente e invade lo Previo, Esto
es la rosa es la rosa es la rosa del Mundo

noche del lunes 8 de agosto

[SIN TÍTULO] Migration in fact (which is probably /as constant in history as any one thing:
migration //is the pursuit by animals, plants and men of a suitable /-and gods as well- & prefer-
able //environment; and leads always to a new center. If I were pressed / I'd add the dipole to the
Aesir-Vanirs always //successfully opposes & invades the Previous, This /is the rose is the rose is
the rose of the World //Monday night August 8th

18 DE DICIEMBRE

Y el rojo rosado ya no está, el
2do-3er-piso de
la casa Mansfield, la más oscura
flor de la
calle — oh Gloucester

ya no tiene un límite
occidental. Es una
parte del
país ahora un desorden
mutilado con todas las partes henchidas
y cayendo
en la degradación, cada fardo des-
atado y diseminado
como tantas
cosas de pobre
calidad y estrangulación todas colgadas cada una
como cuerpos
ahorcados

Y de repente incluso el cielo mismo, y también
el mar está borracho (la naturaleza es
el resultado de
los hombres no es más

DECEMBER 18TH //And the rosy red is gone, the /2nd—3rd—story of /the Mansfield house, the
darker /flower of the /street — oh Gloucester //has no longer a West /end. It is a /part of the /
country now a mangled /mess of all parts swollen /& fallen /into /degradation, each bundle un-
bound and scattered /as so many /units of poor /sorts and strangulation all hung up each one /like
hanged /bodies //And suddenly even the sky itself, and the sea /is rummy too (nature is /effected
by /men is no more /

que la adquisición o mejora
que de ella
hace el hombre—o al menos el ingreso
de él en la foto
de ella. Si él
se vuelve un mal
hombresposo ella
se retrae al interior de
su no reflejada
existencia. Y el polo

(—los polacos, los polacos
de Bond's Hill, de
lo que era entonces la
'Ciudad') están

abajo también, como los ladrillos
de
lo que era la calle
Principal que ahora son

la construcción
de una falsa estación de servicio

y un supermercado A & P

than man's /acquisition or improvement /of her—or at least his entrance /into her /picture. If he /
becomes bad /husbandman she /goes away into /her unreflected /existence. And the pole //(—the
Poles, the Poles /of Bond's Hill, of /what was then /'Town') are //down too, like bricks /of /what
was Main/street are now //fake gasoline station /and A & P supermarket //construction /

lo falso

que cubre el vacío

es la pérdida

en el segundo momento de la

distracción. Gloucester también

está fuera de sus cabales y

ahora es indistinguible de

los EE.UU.

“No somos una reducida tribu de hombres... no somos una
nación, tanto como un mundo”

H. Melville
Redburn (1849)

the fake /which covers the emptiness /is the loss /in the 2nd instance of the /distraction. Gloucester
too //is out of her mind and /is now indistinguishable from /the USA. //“We are not a narrow tribe
of men... we are not a /nation, so much as a world.” /H. Melville /Redburn (1849)

[MELKARTH DE TIRO—...]

Melkarth de Tiro—

Libanés de Gloucester, herodoteano

informa: las proporciones

se declaran ahora carentes de todo fin—

o comienzo que no sea ése que valuablemente

se les ocurre a ellos, como dijeron de hecho los egipcios

(porque eran continuos, y no habían tenido calamidades

hablándole a Solón, esto es [como las de los griegos —y se podría también

como las de

los judíos] que no han habido

interrupciones —no hay ahora interrupciones en el

futuro, una cosa fluye etc y

la intensidad

es lo característico a través

del sistema. Por qué levanto monumentos

junto a este Río y ya lo dije hace falta una dársena para unir Gloucester con
la Nación.

Jueves Septiembre 11° ‘LXIX

[SIN TITULO] Melkarth of Tyre— /Lebanese of Gloucester, Herodotean report: the proportions
now /declared to be without end— /or beginning other than that they valuably, /occur as in fact
Egyptians said /because they were continuous, and had had no calamities /speaking to Solon,
that is [as of Greeks—& one might too /as of /Jews] that there has been no /break—there is now
no break in the /future, a thing does flow etc and /intensity /is the characteristic throughout /the
system. Why I raise monuments /by this River and have sd it does take a mole to join Gloucester
to /the Nation. //Thursday September 11th ‘LXIX

[EL NASTURTIUM / AÚN ES MI FLOR...]

El Nasturtium
aún es mi flor pero soy un poeta
que ahora piensa más que escribe, mi
nariz-alegre

[VIVO DEBAJO...]

Vivo debajo
de la luz del día

Soy una piedra,
o el suelo de abajo

Mi vida está enterrada,
con toda clase de pasadizos
en los costados y a la vez en el rostro dado vuelta
hacia la tierra
o está construida como los largos muros de piedra del noreste de Connecticut
[dotados generosos
a través de los cuales todavía pasan los caminos del siglo 18°
como si ellos mismos fueran reinos,

las piedras con que están hechos
son de la base de los megalitos de esa edad de hielo

y las tierras altas los muros son los límites de
están definidos con tan mezquina definición

del total de distancia entre una calle que entra y que sale
de los lotes del bosque o los pasadizos más lejanos, las granjas más lejanas
están dados

que uno de repente camina

en el tiempo tártaro-eroiano, geano-uraniano
y vida amor espacio

[SIN TITULO] I live underneath /the light of day //I am a stone, or the ground beneath //My life
is buried, /with all sorts of passages /both on the sides and on the face turned down /to the earth
/or built out as Long gifted generous northeastern Connecticut stone walls are /through which
18th century roads still pass /as though they themselves were realms, /the stones they're made up
of are from the bottom such Ice-age megaliths //and the uplands the walls are the boundaries of /
are defined with such non-niggardly definition //of the amount of distance between a road in &
out of the wood-lots or further passage-ways, further farms /are given //that one suddenly is
walking //in Tartarian-Erojan, Geaan-Ouranian time /and life love space /

[SIN TITULO] Nasturtium /is still my flower but I am a poet /who now more thinks than writes,
my /nose-gay

tiempo y analogía
exacta tiempo e intelecto tiempo y mente tiempo y tiempo
espíritu
la iniciación
de otra clase de nación

time & exact /analogy time & intellect time & mind time & time /spirit /the initiation //of another kind of nation

[EL ALMA APROPIADA...]

el alma apropiada
en el cuerpo apropiado
es mitológica

el alma general
en el cuerpo general
es teológica

el alma de la persona
en el cuerpo de la persona
es para la psicología

[SIN TITULO] the proper soul in /the proper body /is mythological /the general soul in /the general body is /theological /the person's soul in /the person's body /is for psychology

[LA NACIÓN / NO ES MÁS QUE POESÍA...]

La nación
no es más que poesía
Las universidades
son pocilgas
John Wieners
sufrió bastante
Los católicos
tienen vergüenza del cuerpo
El alma
habita el cuerpo la Calle Main la Calle High conectadas por
la Universidad donde mi auto
quedó encima
de la senda peatonal La señal dice
tu cuerpo
está hecho para soltar
su carga
 tu cuerpo
es algo
sagrado
 tu cuerpo
es una ola
del Océano
 tus párpados
revelarán tu alma, tu boca lo hará tus ropas
caerán de ti
cuando tú lo hagas

[SIN TITULO] The nation /is nothing but poetry /The universities /are sties /John Wieners /has suffered enough /Catholics /are ashamed of the body /The soul inhabits the body Main Street High Street connected by /College where my auto /jumped over /the crosswalk /The sign read /your body /is to drop /its load /your body /is a holy /thing /your body /is a wave /of Ocean /your eyelids /will reveal your soul, your mouth will your clothes /will fall off from you /when you do

[LAS PALABRAS NO PUEDEN USARSE COMO IDEAS...]

las palabras no pueden usarse como ideas más de lo que
 [pueden hilarse
como sonidos. Son significados solamente y acciones de
 [una especie propia

sentimiento y deseos y respiración
la causa de que las palabras pasen a existir
delante de ellos, la nariz trayéndolas delante de sí –
mismas, y un principio, su propio significado, el animus
suficiente de modo que todo tiene
voluntad

Escritura
Femenina de modo que todo el Mundo
se redime, y la historia
y toda esa política,
y el «Estado» y la Sujeción
son suprimidos, una vez al menos,
como la razón
de la Escritura

[SIN TITULO] you can't use words as ideas any more than that they can be strung /as sounds. They are meanings only and actions of their own sort //feeling and desires and breath /the cause of the words coming into existence /ahead of them, the nose bringing them out ahead of its - /self, and a principle, their own meaning, enough /animus so it all has /will //Feminine /Writing so that all the World /is redeemed, and history /and all that politics, /and "State" and Subjection /are for once, done away with, /as the reason /of Writing

Poemas, de Charles Olson
se terminó de imprimir en los talleres gráficos
Edigraf, Delgado 834, Buenos Aires, Argentina
en octubre de 1997

Editorial Tres Haches
Otros títulos

Mario Teruggi
El Finnegans Wake por dentro

Barbara Johnson
La carta robada.
Poe, Lacan, Derrida

E.E. Cummings
Poemas

Fernando Kofman
Poesía Inglesa Contemporánea

Gertrude Stein
Conferencias en América

Charles Olson
Poemas

Susan Howe
Mi Emily Dickinson

Charles Bernstein
Antología Poética

Charles Olson es considerado por la crítica y los propios poetas norteamericanos como una clave para la comprensión de la poesía estadounidense del siglo XX. Si hay poetas que llegan para agitar el panorama y darle un nuevo vigor, él es uno de ellos. Por un lado su teoría del verso proyectivo tuvo una vasta influencia, siendo reconocida por sus contemporáneos, como William Carlos Williams y Ezra Pound, y tomada por algunos de los más destacados poetas jóvenes de entonces (Robert Creeley, Robert Duncan) como el manifiesto que los representaba. Por otro lado sus *Maximus Poems*, extenso poema épico en diez libros, es uno de los puntos cenitales en la poesía escrita en lengua inglesa de nuestro tiempo. Finalmente su estudio sobre Melville y el Moby Dick, *Call me Ishmael*, puede ser definido sin vacilar como una pequeña joya de la crítica literaria contemporánea.

Este libro ofrece, en cuidadas versiones bilingües, una antología de sus principales textos poéticos con un estudio introductorio, una cronología de la vida del autor y una bibliografía de y sobre su obra.