

POESIA

W. B. Yeats

Recuerdos de juventud

Jules Supervielle

Dos cartas

Raúl Gustavo Aguirre

La poética del futurismo

POEMAS

Alfredo Silva Estrada

Juan Antonio Vasco

Teófilo Tortolero

Lunel

NOTICIAS

MARZO — ABRIL

23

POESIA

No. 23 marzo-abril 1975

Vol. 4 No. 5

- 1 Alfredo Silva Estrada de *Los moradores*
- 2 W. B. Yeats *Recuerdos de juventud*
- 7 Teófilo Tortolero *Poemas*
- 8 Juan Antonio Vasco *Cambio de horario*
- 9 Jules Supervielle *Dos cartas*
- 14 Lunel *Poemas*
- 19 Raúl Gustavo Aguirre *La poética del futurismo*
- 30 Noticias

ILUSTRACIONES

- 2 W. B. Yeats hacia 1885, por John Butler Yeats
- 20 Los futuristas. En el centro: Marinetti

* * *

REDACCION: Alejandro Oliveros / Eugenio Montejo
Reynaldo Pérez-Só

POESIA, revista bimestral de poesía y teoría poética editada por el
Departamento de Literatura de la U. C. - Apdo. 3052 . Valencia, Venezuela

de los moradores

alfredo silva estrada

No me dejaron este legajo de sombras

Viven en mí, por ellos

Ellos, los del relámpago
Los libres desvelados

(Su resurgencia tierna, constelada de ausencias)

Y entonces, por ellos mismos
Duele el canto

Me duele celebrar los brotes que amanecen
Junto a un río cualquiera cuando alguien agoniza

Pero el poema lleva su musgo

Y en su fluencia nos lleva

Hasta donde los bordes planetarios silvestres
En la memoria se hunden con sus flores que estallan



recuerdos de juventud

w. b. yeats

XV

La influencia de mi padre en mis creencias estaba en su apogeo. Todas las mañanas íbamos a Dublín en tren y desayunábamos en su estudio. Había alquilado un cuarto grande, con una hermosa chimenea del siglo XVIII, en una casa de vecindad de York Street, y durante el desayuno me leía pasajes de poetas seleccionados siempre por sus momentos más emotivos. Nunca me leyó nada por puro interés especulativo, y en verdad no se interesaba en absoluto en la poesía que expresara abstracción o generalización, por emotiva que fuese. Me leía los primeros discursos de *Prometeo Liberado*, pero jamás el lirismo estático del famoso cuarto acto; otro día era la escena en que Coriolano va a casa de Aufidio e informa a los atrevidos sirvientes que su morada se halla bajo el dosel. (1) Después he visto diversos montajes de Coriolano, y lo he releído en muchas ocasiones, pero siempre hallo esta escena más intensa que el resto, y antes que la voz de Irving o Benson, es la voz de mi padre la que escucho. No se detenía incluso en un pasaje lírico hermoso, a menos que sintiese algún hombre real detrás de su elaborada belleza, pues siempre buscaba rasgos de una vida deseable, familiar. Cuando los espíritus cantaban su desprecio por Manfredo y éste respondía: —“oigo vuestras voces de suaves acentos melancólicos”, me decía que ellos ni siquiera encolerizados podían despojarse de su espiritual dulzura. Tenía a Keats mucho más en alto que a Shelley, como poeta, por ser menos abstracto, pero no lo leía, sin interesarse, creo yo, en toda esa poesía que en tiempos modernos procedía de la influencia de la pintura. Todo debía ser idealización del discurso y proceder de un momento de acción apasionada o ensueño sonambúlico. Recuerdo oírle decir que todos los hombres contemplativos conspiraban para menospreciar su condición vital, que así eran todos los escritores, salvo los grandes poetas. Al volver atrás me parece que percibía su espíritu en fragmentos, los cuales encubrían conexiones que sólo ahora se me hacen evidentes. Detestaba la poesía victoriana de las ideas, así como a Wordsworth, salvo ciertos fragmentos o poemas. Una mañana después del desayuno comentaba que había descubierto en la forma de cabeza de un alumno wordsworthiano, un clérigo viejo y respetado cuyo retrato estaba pintado, todo el instinto animal de un boxeador. Detestaba la belleza formal de Rafael, esa calma que más que pasión ordenada es hipocresía, y criticaba la vida de Rafael por su amor al

placer y su desidia. En literatura siempre fue pre-rafaelista, y aportaba a la literatura principios que, en la época en que la Academia era respetada, implicaban el primer ataque a la forma académica.

No me leyó nunca nada más por su moraleja, y todas nuestras discusiones versaban sobre el estilo.

XXIV

Desde nuestra llegada a Dublín mi padre me llevaba una que otra vez a ver a Edward Dowden. (2) Ambos habían sido compañeros en la Universidad, y quizás trataban de reavivar su antigua amistad. Algunas veces nos invitaba a desayunar, y mi padre entonces me pedía le leyera alguno de mis poemas. Dowden era prudente en sus estímulos, no exageraba el elogio ni le faltaba simpatía, y me prestaba libros ciertas veces. La casa arreglada y próspera, donde todo acusaba buen gusto, donde se estimaba cabalmente la poesía, hacía a Dublín tolerable por un tiempo, y quizás durante dos años fue Dowden para mí una figura novelesca. Mi padre no compartía mi entusiasmo, así que pronto advertí que estas reuniones le molestaban. A veces decía que en su juventud había querido que Dowden se consagrara al arte creador, y hablaba de lo que consideraba el fracaso de Dowden en la vida. Me doy cuenta ahora que encontraba en su amigo todo aquello de lo que se había salvado por su conversión a los pre-rafaelistas. "No confía en su manera de ser", decía, o "está demasiado influenciado por sus inferiores", o bien elogiaba uno de sus poemas, *Renunciants*, para demostrar lo que pudo llegar a escribir. Yo no me convenía, pues había imaginado un pasado digno de aquel rostro sombrío y romántico. Interpretaba literalmente sus versos, tocados por algunos matices de retórica swinburniana, creyendo que él había amado desdichada e ilícitamente; y cuando descubrí, por mi propia práctica de la poesía, que ciertas imágenes sobre el amor de las mujeres son propias de una escuela, sólo cambié de ilusión y lo consideré muy sabio.

Constantemente me hallaba preocupado con ideas filosóficas. Les decía a mis compañeros de la Escuela de Arte: "La poesía y la escultura existen para guardar vivas nuestras pasiones", a lo cual alguien repuso que "estaríamos mejor sin nuestras pasiones". Anduve una semana angustiado con este problema: ¿nos hace el arte más felices, o sólo más sensibles y por tanto más desdichados? Les decía a Hughes o Sheppard que "si no me convenía de que podía hacernos más felices, no volvería a escribir". Cuando planté el asunto a Dowden, lo eludió con una matizada ironía. Parecía mirar las cosas y las personas con cierta condescendencia, y por entonces era mi sabio. Pronto iba a aprender que si un hombre va a escribir poesía lírica debe ser for-

mado por la naturaleza y el arte de tal modo que adopte alguna de la media docena de actitudes tradicionales, y ser un amante o un santo, un sabio o un sensualista, o un simple detractor de toda vida; y que nada, salvo esa suerte infeliz, pueda abrir ante sus ojos la expresión total del mundo. Esta certeza, antes que llegara a aprenderla, era en mí un instinto.

Me había contrariado que mi padre calificara de timidez la ironía de Dowden, pero después de muchos años su impresión no ha variado, pues hace poco me escribió que "era como hablar con un cura; uno debía cuidarse de no recodarle su sacrificio". Cierta vez después del desayuno, Dowden nos leyó algunos capítulos de su *Vida de Shelley*, entonces inédita, y yo, que había hecho de *Prometeo Liberado* mi libro sagrado, estaba complacido con toda su lectura. Me heló sin embargo al explicarnos que ya no se interesaba por Shelley, que lo había escrito sólo por una promesa dada a la familia del poeta. Cuando el libro apareció, Matthew Arnold se burló de ciertas extravagancias y convencionalismos que eran, como mi padre y yo llegamos a advertir, la violencia o la ordinariez de un hombre concienzudo que se escondía a sí mismo una pérdida de simpatía.

Aunque mi fe en él se había quebrantado, fue sólo cuando me instó a que leyera a Geoge Eliot que me molesté y desilusioné y tuve un altercado, o casi, con él. Yo había leído todas las novelas de Victor Hugo, algunas de Balzac, y no estaba en ánimo de apreciar a Geoge Eliot. Ella parecía sentir disgusto y repulsión por todo lo que en la vida nos da algún impulso de alegría. Además, sabía muy bien administrar esta adversión por la auto:idad de su ciencia medio victoriana y por ciertos hábitos espirituales de su educación que yo, que no había escapado a la fascinación de lo que rechazaba, mientras el libro permanecía abierto ante mí, dudaba acerca de todo cuanto mi espíritu conocía del esplendor. El asunto me aturdía y preocupaba, pero cuando le hablé de ella a mi padre, la puso a un lado con una sola frase: "ah, esa era una mujer horrible que odiaba a los hombres y mujeres bien parecidos", y comenzó después a hacer el elogio de *Cumbres Borrascosas*.

Sólo en días pasados, al conseguir un volumen de las cartas de Dowden, vine a descubrir que la amistad entre él y mi padre había sido un prolongado antagonismo. Mi padre había escrito desde Fitzroy Road, por la década del sesenta, que la "hermandad" —en la cual incluía al poeta Edwin Ellin, Nettleship y él mismo— aborrecía a Wordsworth; y Dowden, olvidando que una semana traería un ánimo y execración distintos, había escrito una carta pulida y solemne. Mi padre había respondido que Dowden creía demasiado en el intelecto, que toda verdadera educación no era sino un despertar de emocio-

nes, sin que ello significara excitabilidad. "En el hombre cabalmente emotivo, escribía, el mínimo despertar del sentimiento es una armonía en la que vibra cada cuerda de cada sentimiento. La excitación es característica de una naturaleza insuficientemente emotiva, la ordinaria vibración de una o dos cuerdas solamente". Viviendo en un medio libre, acostumbrado a la chispeante exageración de las conversaciones entre iguales, de hombres que escriben y hablan para descubrir la verdad y no por la instrucción del pueblo, es evidente que había descubierto, cuando ambos frizaban la veintena, que Dowden era un provincial.

(1) Coriolano, IV, 5.

(2) Ensayista y poeta irlandés, muerto en 1913.



poemas de teófilo tortolero

I

Ha venido el desaforado olor del cielo
por nosotros
y la cigarra aturde y escarba
al lado de una puerta
que todavía se abre al temblor.

II

Bajo los puentes me diste el aire seco
y tormentoso
soplaste tempranamente el corazón
que ahora se humedece por toda la tierra.

cambio de horario

juan antonio vasco

El calor de mediodía que muda de parecer
licúa las convenciones y provoca trastornos
en la marcha del tiempo
influjos sutiles en la sangre de los hombres
alerta
Actos de arrojio en la inquietud
salvamentos del ocio
toda una historia complicada por el azar
Sin embargo nada nos exime de la vigilancia
El canto de los centinelas en la muralla es
un alimento del espíritu

dos cartas de jules supervielle

La obra poética de Jules Supervielle se sustrae, en buena parte, a los caracteres de modernidad que se confirman en la lírica francesa después de la aparición de *Les Fleurs du Mal*. No es perceptible en ella el verbo ofendido, la llameante altivez de los fundadores de la nueva poética, ni la demolición que prolongan, con mérito diverso, sus herederos; tampoco puede acercarse a Supervielle con los llamados "poetas puros" de quienes él mismo expresamente se excluyera. Quedaría, pues, al margen, o confinado en el pasado, si no se tratase de un poeta absolutamente de nuestro tiempo por la materia y forma de su creación. Sin duda, al no insertarse en las líneas de esa modernidad, su obra suscita una reacción extraña, la cual, aunque no llega a la indiferencia o el olvido, dista mucho de acordarle el valor que merece. Y no obstante, al interés más bien parcial que suscita entre franceses y españoles (la *Poesía Francesa Contemporánea*, de Manuel Alvarez Ortega, por ejemplo, pese a agrupar casi un centenar de poetas, prescinde de Supervielle) cabe oponer la atención creciente entre lectores de habla inglesa hacia su poesía.

Las dos cartas que reproducimos fueron dirigidas a Etiemble, autor de un libro esencial sobre el poeta. La primera de ellas responde someramente a un cuestionario donde Etiemble, con miras al libro que ya por entonces preparaba, lo interroga sobre algunas preferencias literarias, correcciones, evolución de su trabajo, relación con los surrealistas, etc. La segunda, escrita nueve años después, la justifica un nuevo ensayo de Etiemble sobre Supervielle, aparecido en *Les Temps Modernes*. Ambas cartas son útiles por las precisiones íntimas que arrojan para la comprensión de su poesía. Fueron tomadas de *Jules Supervielle - Etiemble / Correspondance*. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, París 1969.

8 de diciembre de 1939.

Querido amigo: doy respuesta a sus preguntas.

No he leído nunca el arte poética de Banville, y poco me he interesado en su poesía. En cuanto al libro de Romain y Chennevière, que sí hojé, me aburrió sobremanera. Sin embargo, reconozco haber leído la mayor parte de las obras poéticas de estos autores, y admiro algunos de sus poemas. Los otros me parecen a menudo prosaicos.

Jamás he frecuentado a los surrealistas, no conozco a Breton, a quien veo mucho más poeta en prosa que en verso. (A Eluard lo conozco sólo desde hace un año). Por lo demás, tengo en poca estima las estéticas y las técnicas. Lo que cuenta para mí ante todo es la sustancia poética, a la cual doy, según los días, un molde distinto (versos regulares, libres, asonantados, casi blancos, versículos). Anarquista literario como punto de partida en cada poema, clásico como punto de llegada. Quiero decir que al comenzar un poema detesto las reglas, y que me las impongo a medida que lo escribo pero, en cuanto puedo, sin hacerlas aflorar a la conciencia, sin confesarme que las sigo.

Por este menosprecio de la técnica, sin duda, me he servido de todas las formas poéticas, y no una después de la otra, sino a un mismo tiempo. Todo depende de lo que quiero decir. Cuando se trata de cosas muy precisas y que se acercan a la prosa, surge el versículo; cuando bordeo lo inefable, el verso.

He allí al menos como creo que me suceden las cosas. Le hago enviar un ejemplar de *Débarcaderès* (1ª edición). No tengo a mano los *Poèmes de l'Humour Triste* en su versión original, pero puedo decirle que hay pocas diferencias entre ambas versiones. Aunque pienso en ello... Con alguien en Montevideo voy a procurarme un ejemplar de la primera edición, y le enviaré el resultado de la comparación entre los dos textos, si doy con la original.

Ud. tiene, sin duda, las dos ediciones de *Gravitations* (1925 y 1932). En cuanto a correcciones, allí está lo más interesante por comparar. Que yo recuerde, las correcciones hechas a *Poèmes de l'Humour Triste* cuando se reimprimió en *Poèmes* son insignificantes; hay algunos poemas demás en este último y el orden difiere, creo. Pero ya encontraré un ejemplar de *P. de H. T.* y le haré saber el resultado de la comparación.

Le haré llegar un poema reciente en sus diferentes versiones.

Los *Poèmes de l'Humour Triste* son una colección dolorosa escrita durante la guerra de 1914. Desde marzo de 1914 a 1915 estuve en una oficina de la Intendencia Militar, en el servicio auxiliar (desde marzo de 1915 hasta el fin de la guerra estuve en el Ministerio de Guerra, en París). Creo que este humor me es más connatural de lo que Ud. supone. No obstante, hay momentos en que como Ud. dice, sobrepasé la broma. Ejemplo: "Os lo habéis dicho: con bellas nalgas", final del primer poema de "melaconías de la intendencia". Reacción contra la tristeza de la guerra y contagio de la época también.

Aunque *Poèmes* haya aparecido después de los *P. de H. T.*, la parte titulada *Le goyavier authentique* y muchos otros poemas habían sido escritos antes de la guerra, salvo algunos, tal vez, y algunas correcciones.

Sólo dos o tres veces vi a Diego Rivera, en casa de Lothe, y no hubo verdadera amistad entre nosotros. Rivera era entonces, tal vez lo sea aún, un mitómano.

Cronología de los principales hechos de mi vida.

Nacido en Montevideo el 16-1-1884, de padres franceses, padre barnés, madre nacida también en Montevideo pero hija de vascos-franceses. Primer viaje a Francia a la edad de ocho meses. Muerte de mis padres en la misma semana, en Oloron Sainte Marie. Para esta parte de mi infancia le sugiero *Boire à la source*. Todo lo que sé está allí. De 5 a 10 años, permanencia en Montevideo donde aprendí al mismo tiempo francés, español e inglés. Estudios en Sanson de Sailly de los 10 a los 17 años. Tres viajes a América del Sur por vacaciones a los 17, 18 y 19. Año y medio de Derecho y Ciencias Políticas, cursos de inglés, español, italiano, portugués: de presión neurasténica. Cumplí el servicio militar a los 20. Me habían dicho que ello me sentaría bien, pero me fatigó los nervios terriblemente. A los 22 años licenciado en letras, especialidad de español. A los 23, matrimonio con Pilar Saavedra, uruguaya. Viaje a Chile. Permanencia de un año en la estancia. Nacimiento de mi hijo Henri. Después nacieron dos hijos y tres hijas, en el siguiente orden: Denise, Françoise, Jean, Jacques, Anne Marie. A partir de los 24 he residido de nuevo en París (47, Boulevard Lannes, durante 25 años). Desde 1919 viajes al Uruguay cada cuatro o cinco años. En el liceo admiración por Víctor Hugo, los románticos Musset, Lamartine, y en retórica admiro igualmente Leconte de Lisle y desgraciadamente Sully Prudhomme. Hacia los 21-30, los mismos más Samain. Como lector modesto, separado de los medios literarios, no conocí a Rimbaud, Mallarmé, Nerval, Whitman sino a los 35 o 40 años. Gide reparó en mi poesía y me introdujo en la *N.R.F.* Sí, me gustan los versos que Ud. me cita. En mis primeras publicaciones escribía pocos versos por los versos mismos, más bien por el poema. Detalle curioso: estuve suscrito antes de la guerra a la *N.R.F.* a partir de 1913, y confieso para mi confusión que me desagradaba y no la leía nunca. Sin duda, era demasiado intelectual para mí en esa época. A partir de 1919 leo regularmente la *N.R.F.*, frecuento a Rivière (asistía a sus *miércoles*) y fue allí donde conocí a Jean Paulhan con quien llegué a hacer amistad a partir de 1927-1928. Desde esta fecha he mostrado todos mis escritos a Jean Paulhan y me he beneficiado de sus observaciones que me parecen justas las más de las

veces, fecundas siempre. Mi poesía se ha vuelto más fuerte y más profunda a medida que mi salud me ha permitido afrontarme a mí mismo. Hasta los 35-40 años no me sentí bastante fuerte desde el punto de vista nervioso para llegar hasta el fondo de mí.

No vacile en interrogarme si tiene otras preguntas que hacerme. En próxima carta le envío los diversos estados de un poemas reciente.

J.S.

7 de junio de 1948.

Muy querido amigo:

Desde hace días tengo sobre mi mesa su estudio aparecido en *Temps Modernes*, que saboreo en conjunto y en la mayoría de sus detalles. En verdad, poca satisfacción me dieron mis primeros libros, pero comprendo que para mejor valorizar los otros, y con un crescendo de novelista (o de autor teatral), Ud. prefirió partir firmemente de esa nonada a fin de hacer apreciar lo que hay de más definitivo en mi obra.. Y Ud. no me ahorra elogios! Una vez más, gracias por tanta perspicacia y generosa lucidez. Poeta "bien temperado", es verdad: la imaginación debe ser vigilada. "Es el espíritu crítico el que crea", decía Wilde (como me citaba una vez Paulhan). Y lo compruebo en el teatro: acabo de hacer algunas afortunadas correcciones a la 2ª parte del III acto de *Sheherazade*, luego de conocer las objeciones precisas y bien fundadas de Jean Vilar, quien realiza el montaje de la pieza. El hecho de descubrir lo que no convenía me hizo hallar lo que faltaba. Pero aguardemos que la presentación de la obra confirme este optimismo que al porvenir del autor se torna sospechoso.

Me complace mucho lo que Ud. dice sobre "el poeta doméstico". El *domus* habrá tenido una gran importancia en mi vida de poeta. En el fondo, a pesar de las apariencias, poco he salido de mi cuarto, de mis cuartos, si prefiere. Es allí y sólo allí que me ocurre la meditación del universo interior, que siento girar "el eje de mi mirada". Y es también, como Ud. lo muestra perfectamente, que quizás estoy rodeado por todas partes de lo que llaman los fantasmas. En verdad, ello no lo veo bajo forma de fantasma, sino como una especie de salida continua del mundo interior hacia el exterior, salida como de una plaza sitiada; el mundo interior se vuelve fácilmente asfixiante por su presencia obsesiva, su ruidoso tic-tac.

Creo que existe en cada uno de nosotros, también en los animales, algo divino o, si prefiere, una fuente que arranca de los orígenes: es tan profunda, tan subterránea que se confunde con nuestra lenta y milenaria creación.

Volviendo a mis iniciales tanteos como poeta, creo que sentía miedo de todo cuanto en mí era original, y lo rechazaba para refugiarme en lo pedestre y cotidiano. El miedo a la locura, que soporté durante la mitad de mi vida, me hacía huir de las extrañas impresiones que me habitaban, de allí que si mis monstruos no aterroricen es porque no podía soportarlos sino domesticados, domados. Mas, a pesar de las apariencias, era ya poeta a los 15 años e incluso antes, pero en actitud opuesta a la de Paulhan, por ejemplo. He conocido un Terror distinto al que él nos describe en *Fleurs de Tarbes*: tenía miedo de ser original! Me espantaba y quería vivir en paz con mis nervios. Pero creo haberle dicho ya que me fue necesario sentirme más fuerte psíquicamente para revelar mi propio ser, un universo interior que eludí por largo tiempo. Ya que Ud. habla de Rimbaud: hallaba sus versos demasiado desequilibrados para que pudiese afrontarlos sin peligro. Y además, me ocurría que al vivir en un medio burgués, donde los nombres de Rimbaud y Mallarmé eran totalmente desconocidos, no sabía en mis años de juventud todo el partido que puede sacarse de la colaboración con lo que hay que verdaderamente singular en cada uno de nosotros... Pero incluso en los más pobres de mis versos de *Brumes du Passé* hay una justeza de tono, una buena fe (quizás también la voz bien ajustada) que se reencontraría más tarde en mis otros poemas, y que me sirvieron para entrar con pasos contados en mis cavernas interiores, sin descarriarme. Todo ello lo ha dejado ver Ud. o lo ha dicho perfectamente. Gracias.

Espero que anuncien su pieza, que debe montar Dublin. Ya no debe tardar mucho.

Un abrazo de (1)

Jules Supervielle

(1) En español en el original.

poemas de lunel

CANTO I

Nadie escapará a mi amor,
al lirio de blancura que quema,
a la palabra que incendia lo que nombra.

El amor,
tempestad escapada de una rosa,
bramido que ahonda el precipicio,
que ahonda en tí
hasta el mar la muerte,
rompe el aire,
castillo de lámparas,
y la luz moja las cosas.

Un águila abre las alas en tu pecho
y un dolor azul en el mío.

El corazón llevado
por vientos contrarios,
el hondo pecho
cerrado como un estampido,
el ojo que me falta
mirándome desde el tifón que amenaza,
el ser como una ronca herida.
voy por mi amor
como por los aires
al tuyo como por tu sangre.

CANTO IV

La voz que no salía,
rió en mí,
pájaro que vuela por las venas,
se quedaba suspendida
en el precipicio de la garganta
o bajaba a tallar
a cuchillo el corazón.
La voz encerrada,
la voz en la carne,
embravecía el mar con una lágrima.

Más hoy salió la voz de afilados destellos,
la voz que corría por las venas,
la voz que ardía en las tinieblas.

Una espada cortó el silencio
y nubes de cuervos partieron al vacío.
La ronca oscuridad rodó por tierra
y una pantera negra
pugnaba por salir de mis pulmones.
Rayo obstinado y lento,
sol en la garganta,
la voz de roca rota por la voz
ha destrozado la bestia sin boca.
Las olas cargadas de cuchillos
vuelcan canastas de peces en el aire.
El eco derrumba las paredes.

La voz,
ese momento en que la sangre es transparente,
catarata hacia arriba,
río que salta el precipicio,
salió llevándome.

Mi voz,
sangre externa empujada por cuervos,
empujada por elefantes bajo tierra,
empujada por ballenas,
entra en ti hasta los árboles
o sin salir de mí te rodea.
Nuestro corazón será pronto nuestra boca,
La voz será vista, tocada y respirada;
la lluvia sólo será de lo que cantes.

Hacia tu voz emigran las golondrinas,
hacia tu voz se vuelven los girasoles.
Clara está de tu voz la altura;
profundo de tu voz, el abismo.
El silencio se quemó en el campanario.

CANTO VI

Vida que a sí misma se consume
y nunca se consuma,
muerte perpetua,
muerte roja de abejas,
calandria oculta en su canto,
colibrí oculto en su vuelo.

Vida,
de enaguas que el viento levanta
en el Pacífico,
de trigales donde se mece el alba.
Danzarina sobre agujas sonoras,
sus pies son lenguas ávidas,
su movimiento un vaso
que contiene el vuelo de los pájaros,
su salto, el cierzo inmóvil;
la tempestad, su pelo;
su corazón, el mío.
Hecha mujer,
calzada de aguacero,
vestida de precipicios
o de un rayo dando vueltas
sobre sí mismo,
agrega su voz al manantial,
sus manos a la mañana,
sus pechos a la luna,
sus espaldas al río,
...sus hombros a la caricia
de la luz en la piel desnuda,
sus muslos a la claridad
de la fruta en la boca,
su sexo, como un beso;
a la aurora de rosado perfume,
su deseo a la voracidad
del relámpago sobre la noche

CANTO VII

El poema

Suena en el sol el cuerno
y es precipicio horizontal el ciervo.

Herido a muerte de mi vida,
ciervo de carrera azul,
ciervo enjoyado por el viento,
en cuyas astas la velocidad no cesa nunca
el estallido de tu corazón
se abre en mi pecho.
Claro reino del movimiento,
donde detenerse es oscurecer,
vida subiendo a la boca,
rocío en la garganta de la noche,
ciervo cuya piel no lo separa del aire,
desnudas las praderas,
deslumbras el espacio de ojo voraz,
incendias las nubes,
floreces abarcando todo el bosque.
Un rayo de sol te abre las espaldas.

El día ya no alcanza para todos,
ni el aire que te llevas en las astas
dejándome sin aliento,
ni el tesoro
que la noche vuelca en los ríos,
los ríos en los pájaros,
los pájaros en mi pecho;
. . . hoy sólo mi vacío
puede llenar el tuyo.

la poética del futurismo

raúl gustavo aguirre

Varias importantes razones hacen del futurismo uno de los movimientos estéticos de mayor trascendencia entre los que tuvieron lugar a comienzos del siglo XX.

En primer término, su definido carácter programático, ya que formuló sus teorías en un conjunto sucesivo y coherente de manifiestos y su actividad se presentó como obra de un grupo cuyos participantes aplicaban concientemente estas teorías.

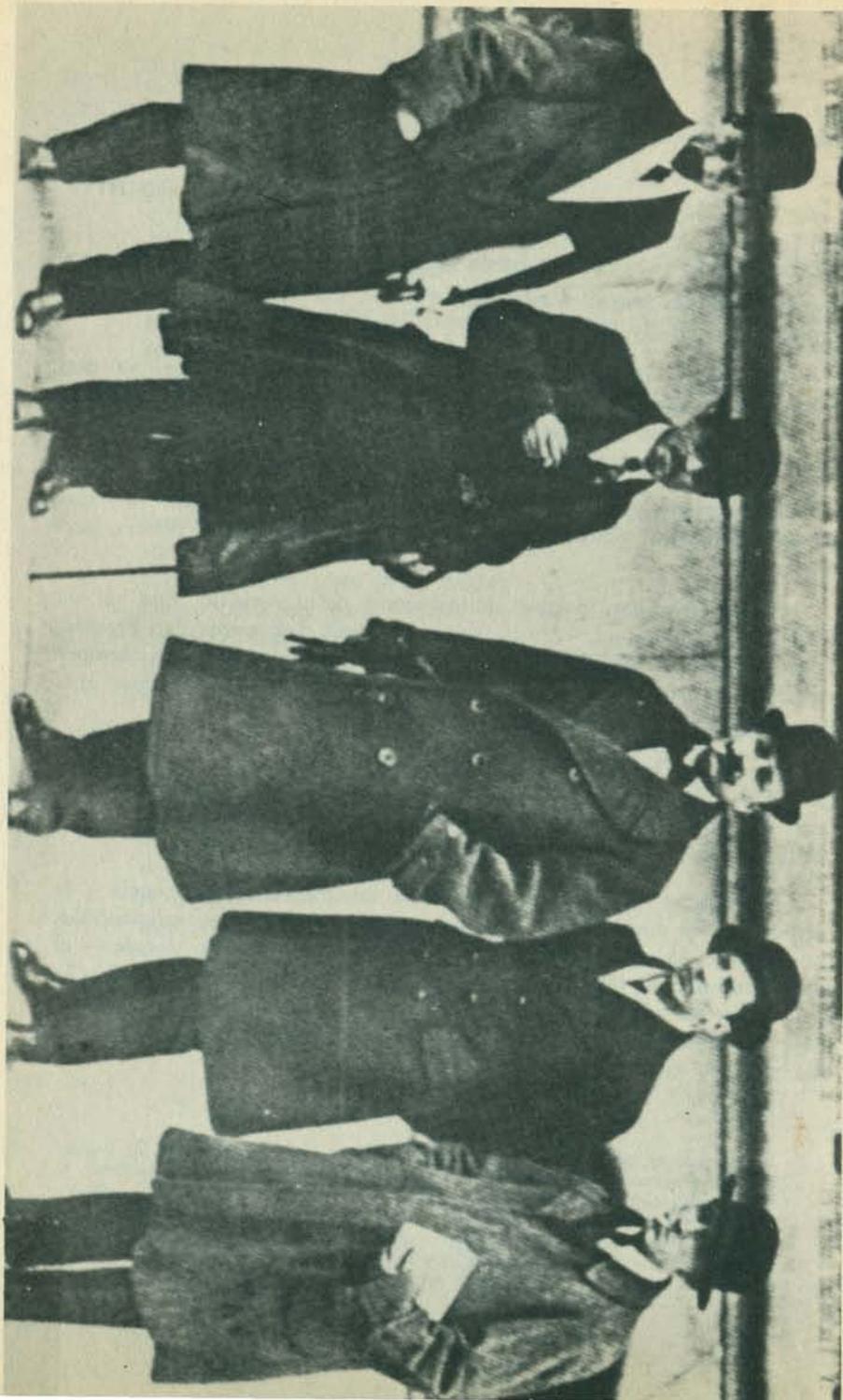
En segundo lugar, porque formuló una estética aplicable a todas las artes (música, pintura, escultura, arquitectura, poesía, novela, teatro, etc.).

En tercer lugar, porque la influencia del futurismo, que se extendió rápidamente por varios países europeos (en particular Francia, Italia, Alemania, Austria, Rusia), ha sido considerable y no siempre reconocida— sobre la mayoría de los movimientos estéticos que aparecieron posteriormente en Europa y América.

En cuarto lugar, porque incorporó a la estética la noción de *vanguardia*(1), de expresión avanzada, por delante de lo corrientemente admitido en su tiempo, noción que constituye un componente fundamental de las estéticas más características del siglo XX.

Por último, el futurismo supuso la integración de la ciencia y la técnica en los fundamentos de toda expresión creadora, asignándoles por lo tanto un valor esencial y positivo. Es —por mucho tiempo— el único movimiento que no ve una dicotomía entre el ser humano y la civilización tecnológica y que no se opone a esta civilización o desconfía o se desentiende de ella, sino que la exalta y quiere fundarse en ella y en los valores que a ella le asignen.

(1) El vocablo es de conocida procedencia militar: la vanguardia es la fuerza que se desprende de otra, siempre mayor en número, para adelantarse a esta última con referencia a la dirección en que se encuentra el enemigo. Implica por lo tanto varios conceptos: el de *avance* de una *minoría* con respecto a una *mayoría* (el cuerpo o grueso de las fuerzas), el de mayor peligro y el de la posibilidad de encontrarse librada a sí misma en situaciones que requieren iniciativa y arrojo.



El indiscutible fundador del futurismo fue Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), autor del primer manifiesto del futurismo, publicado en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909, en el que enumera los valores en que se fundamenta el nuevo movimiento: “el amor al peligro”, “el hábito de la energía y la temeridad”, “el movimiento agresivo”, “el insomnio febril, el andar a la carrera, el salto mortal, la cachetada y el puñetazo”. En el año siguiente, 1910, aparecen varios nuevos manifiestos. Uno, redactado por Marinetti, referente a la *literatura futurista*, contiene la importante afirmación de un nuevo medio de expresión literaria: “las palabras en libertad”, es decir, desvinculadas de los nexos sintácticos y de la puntuación, Marinetti preconiza el “paroliberismo” tanto para la poesía como para la prosa, y esta libertad de las palabras, según él, es la que debe permitir al creador fundir “los materiales de la lengua y de los dialectos, las fórmulas aritméticas y las geométricas, las notas musicales, las palabras viejas, deformadas o nuevas, los gritos de los animales, de las fieras, de los motores”, en una especie de sinfonía que resuma todas las *fuerzas* del universo.

Otros dos manifiestos de 1910 —redactados por Boccioni, Carrá, Russolo y Balla— se refieren a la pintura futurista: sólo “sensaciones dinámicas eternizadas como tales”, en oposición a la pintura como expresión de un mundo detenido, estático. Por último, otro manifiesto escrito por Francesco Balilla Pratelli— establece el programa de la música futurista: “un universo sonoro, incesantemente móvil”

No termina aquí la programática del nuevo y agresivo movimiento, que como se ve se extiende poco a poco a todas las artes. En 1912, Humberto Boccioni (1882-1916) iniciaba la escultura futurista con un manifiesto que preconiza la utilización de los más diversos materiales para representar “el infinito plástico aparente y el infinito plástico interior”. En 1913 aparece el manifiesto del arte de los ruidos (L. Russolo), verdadero antecedente de la música concreta y que clasifica todos los ruidos posibles en seis categorías: estruendos, silbidos, murmullos, chirridos, ruidos de percusión y gritos. En 1914 se inaugura la arquitectura futurista con un manifiesto de Antonio Sant’Elia: “una arquitectura que halle su razón de ser únicamente en las condiciones especiales de la vida moderna”, una arquitectura que no tema utilizar el cálculo, la audacia temeraria, la sencillez” ni tampoco “todos los sustitutos de la madera, de la piedra y el ladrillo que permitan lograr elasticidad y poco peso”. En 1915 aparece el manifiesto del “teatro futurista sintético” (Marinetti y Settinelli), que se propone avivar por cualquier medio “las tendencias más indolentes”, dar

forma y voz a lo subconsciente, utilizar la sorpresa, la simultaneidad y la inmediata agresión, y limitar la acción teatral a síntesis escénicas de pocos segundos, "sin psicología ni preparación lógica"(2). También en 1915 aparece un manifiesto complementario referente a la escenografía (Prampolini), que exalta los nuevos valores de la "escenoplástica" y la "escenodinámica" y entiende que *el espacio* es el verdadero protagonista del teatro.

Esta es sólo una reseña de los manifiestos iniciales de una larga serie a la que seguirán otros de verdadero interés, como el de "la estética de la máquina" hasta culminar con el de la "aeropoésía" (1931)(3).

Es común encontrar entre los comentaristas del futurismo una tendencia a restar importancia al movimiento —sobre todo en el aspecto que se relaciona con la poesía— o referirse a él como a algo episódico. Sin embargo, cualquiera fuere la conclusión a que arribemos y sin ir más allá de las formulaciones contenidas en los manifiestos citados, es evidente que en ellas se advierten claros antecedentes de los más audaces desarrollos que luego habremos de encontrar en todas las artes, desde la música concreta y el *living theatre* hasta las nociones de diseño industrial y de arquitectura funcional.

El futurismo pareciera ser, en este sentido, un buzón de iniciativas del que todos tomaron algo cuya procedencia luego olvidaron, desconocieron o silenciaron.

Los futuristas exaltaron la vitalidad en un sentido original y primigenio:(4) trataron de desarrollar —en un tono que recuerda al paganismo— las posibilidades de los sentidos (sin olvidar tampoco el gusto y el olfato, ya que Marinetti también anunció una cocina futurista) y no sólo de los cinco tradicionales sino también los del espacio y la velocidad. Sobre este último, podríamos inclusive afirmar que constituyó uno de sus postulados fundamentales: la adoración de los futuristas por la técnica procede de la circunstancia de que la tecnología ha hecho al hombre, exteriormente, *veloz*, y lo hará más veloz cada

(2) Los futuristas introdujeron también la novedad del espectáculo-provocación, del que tan notorio uso harían luego los dadaístas.

(3) Hemos basado esta reseña sobre todo en: DETTORE, UGO. *Futurismo*. (En *DIZIONARIO letterario Bompiani delle opere e dei personaggi*. Milano, Bompiani, 1947, v. 1: Movimenti spirituali, pp. (90-97). Hay versión española.

(4) "Somos los primitivos de una nueva sensibilidad" escribió Boccioni.

día. Se trata, entonces, de llevar la velocidad también a su conciencia, a su espíritu, se trata de poner al día ese interior del hombre al que la civilización decadente del siglo XIX ha hecho contemplativo, meditativo, quietista, pasivo e infundirle un nuevo vigor: el de la máquina, su nuevo dios, velocidad, dinamismo, poder de realización, acción, todos estos valores que hallamos en la moderna tecnología deben ser los que reemplacen —para Marinetti— a los antiguos, mezquinos, serviles ideales de la "vida interior".

El futurismo —con un tono entre mesiánico y nietzschiano—(5) es, en esto, una clara expresión de la idolatría del poder que luego, bajo diversos disfraces, será característica del siglo.(6)

Por eso la racionalidad, el rígido razonamiento de los futuristas debe verse sólo en este contexto de irracional adoración por la *velocidad y la fuerza* ("Un automóvil de carrera es más hermoso que la Victoria de Samotracia"), dos valores que Sombart considera típicos de la sociedad industrial capitalista a la vez que de la mentalidad más infantil.(7)

Así, el futurismo opone a la civilización tradicional los rangos que precisamente constituyen su crisis, realizando una inversión que les asigna un valor positivo: exalta la fuerza, la actividad, el maquinismo, la guerra, el espíritu de conquista, el nacionalismo, el imperialismo. Hay en su psicología "lo que podríamos llamar una necesidad física de victoria"(8) originada sin duda en la "pesadumbre de fin de siglo" que se abatía por toda la Europa del 1900 y de la que el *decadentismo* en Francia o el *crepuscularismo* en Italia, eran ya, en sus propios nombres, una resignada expresión. Los futuristas se declaran "aliados del temblor de tierra" y quieren "demoler los museos y las bibliotecas", quieren acabar con una "cultura" que paraliza a la acción y que se mantiene en la queja, la añoranza y la discusión bizantina, académica, ociosamente intelectual.

(5) No es una mera analogía: los futuristas admiraban a Nietzsche (a un Nietzsche groseramente entendido, por supuesto).

(6) Hasta en esto fue precursor el futurismo, y también —como puede verse— de lo que ahora viene a descubrir MacLuhan.

(7) Crf. SOMBART, WERNWE. *El burgués* Versión Castellana de Víctor Bernardo. Buenos Aires, Oresme. 1953, p. 165.

(8) DETTORE, UGO, op. cit.

En este sentido, la visión de Marinetti tuvo el valor positivo de ser la necesaria ruptura, el retorno al nivel cero, la "protesta adolescente" que era necesario realizar para desembarazarse del peso demasiado opresivo de una tradición cuyo desajuste con las nuevas condiciones sociales se hacía cada vez más notorio. Fue el futurismo el primero en dar este "mal ejemplo", al predicar la ruptura lisa y llana de los círculos viciosos en que se debatía el espíritu de su tiempo con un acto de negación total, que luego veremos repetirse bajo diversas formas, por un lado, y por otro, con la afirmación violenta de un primitivismo tribal —fuerza, alegría, dinamismo, arrogancia— que desconoce por entero la angustia interior —o que la proyecta hacia afuera, convertida en energía creadora y destructora a la vez— que hoy, parece ser, se nos presenta a través de la civilización tecnológica y la sociedad de consumo, si hemos de creer a Mac Luhan.

Hay en esa ruptura futurista una diferencia fundamental con las rupturas individuales de los fundadores del simbolismo: estas últimas no se apoyan más que en la visión interior gratuita, sin otra prueba que la propia existencia, de un sentido posible para la vida. En cambio, el futurismo se apoya en una civilización que existe, es real y concreta, y que además, *avanza*, avanza, es cierto, hacia las políticas de poder, las guerras y los crímenes en masa. Pero es Rimbaud quien dice —y no Marinetti— "ha llegado el tiempo de los asesinos". Para los futuristas, ha llegado la edad de oro en que el hombre será redimido por sus criaturas mecánicas.

El futurismo redescubre, para la sensibilidad, *el mundo exterior*. Redescubre el espacio material que no atraviesan los pensamientos sino los aviones,⁽⁹⁾ el espacio cósmico como realidad sensible que no puede ser penetrado por el pensamiento sino por la acción, el espacio concreto en el que el hombre se mueve y *obra*. Redescubre también, y en consecuencia, *la funcionalidad*, único medio de conferir sentido a los entes dispersos en ese espacio: Reafirma de este modo la ética del utilitarismo y anticipa también la noción de estructura que, estética y poéticamente, será suficiente para justificar la articulación creadora de colores, sonidos, palabras, etc., por ejemplo en función de un dinamismo dialéctico que, en pintura, lleva a los futuristas a jugar

(9) Para el estado de espíritu finisecular, el avión sería también un pensamiento: la conciencia se incorporaba, introyectaba, intelectualizándolo, el mundo exterior: idealismo hegeliano en su expresión más aguda.

con una imagen de un solo color sobre un fondo,⁽¹⁰⁾ o en poesía, a oponer caracteres tipográficos de forma o tamaño muy disímiles.

La poética del futurismo —sobre estas bases— preconizará una articulación de las palabras que poco o nada tienen que ver con la sintaxis, articulación dinámica que pretende una comunicación total e inmediata (mas bien un *impacto*) de la sensación —y no del significado— y por lo tanto rechaza toda forma *a priori*, toda expresión de un sentimiento.

En el *manifiesto técnico de la literatura futurista*,⁽¹¹⁾ Marinetti incitaba a la destrucción de la sintaxis, al empleo del verbo en infinitivo, a la eliminación del adjetivo y el adverbio, de las expresiones comparativas, de la puntuación, al empleo de los signos matemáticos y musicales y a la supresión del *yo* en literatura. Las formulas "imaginación sin hilos" y "las palabras en libertad" expresan bien la poética futurista. Por otra parte, los futuristas utilizaron intensamente la onomatopeya, y en cuanto a la tipografía, emplearon diversos colores y distintos tipos y tamaños de letras en un mismo poema.

La poesía que quiere el futurismo sería por lo tanto el equivalente —o por lo menos una manera de entender— lo que más tarde se denominó el *arte concreto*. La excesiva audacia de afirmar que el poema debe ser armado" utilizando las palabras como materiales tomados *desde afuera* (excesiva aún para él, a pesar de que Marinetti se propuso ser excesivo en todo) es soslayada por la poética futurista mediante la apelación a la inmediatez de la sensación que manifiesta el poema, *sensación* de alguna manera perteneciente u originada en un sujeto, en el poeta. Sea como fuere, la poética del futurismo contiene en sí incitaciones cuyo posterior desarrollo, en otros contextos, fue capaz de llegar a sugestivas vislumbres con respecto a la función poética del lenguaje. Hoy, los estructuralistas —un Jakobson, por ejem-

(10) No queremos decir que Marinetti inventó la pintura abstracta, pero en el futurismo la *teoría* del arte abstracto (mejor aún, concreto) se halla ya presente, en estado potencial, si bien *en los hechos*, la pintura futurista no consiguió desligarse de la imagen. (Sobre este punto, cfr.: DUFOR PIERRE. *La mort de l'image dans la peinture*. (En: *Critique*. París, 1971, no. 291-92, aout-sept).

(11) Ya hemos hecho notar las similitudes de este manifiesto con otros que le sucedieron, como el de Apollinaire (*La antitradición futurista*, 1913), los preceptos dadaístas y el manifiesto de los ultraístas, (Cfr.: AGUIRRE, R.G. *El dadaísmo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 17).

plo— nos dejan ver que, en cierto modo, lo que Marinetti proponía era algo así como un lirismo de la interjección.⁽¹²⁾

En realidad, el único poeta del todo fiel a la programática del futurismo fue su fundador, quien la aplicó concienzudamente. Los otros que se suelen citar como pertenecientes al movimiento (Govoni, Soffici, Palazzeschi) no llegaron tan lejos como él, ni dejaron de lado siquiera la sintaxis tradicional: están más cerca del *imaginismo* por los trazos nítidos y los fuertes colores que tratan de conseguir en sus poemas, que del futurismo que creen practicar.

Pero Aldo Palazzeschi es un poeta que sobresale además por otras razones: un estilo sobrio y punzante y una capacidad de hallazgo verbal que anticipan a Ungaretti y que sin duda lo sitúan como un brillante eslabón entre los futuristas y los herméticos.⁽¹³⁾ Su primer libro, *I cavalli bianchi* (1905) muestra ya su maestría para las elegancias formales, pero es en *L'Incendiario* (1910) donde aparecen los resultados de su adhesión al programa futurista de una poesía absolutamente libre e instituta:

...Quando tu bruci
tu non sei piú l'uomo
il dio tu sei!...
Anch' io sai, sono un incendiario...
Ogni verso che scrive é un incendio.⁽¹⁴⁾

Sin embargo, como vemos, el *incendio* es aquí un tema antes que un incendio del lenguaje, como hubiese querido Marinetti. Palazzeschi no puede desprenderse ni de su personalidad ni de la tradición. ¿Qué queda entonces del futurismo en poesía?

La paradoja de este movimiento es que, en suma, su poética no llegó a constituir en sí un movimiento importante, pero a la vez dio su origen en otros ámbitos a varios importantes desarrollos en los que no siempre se le reconoció una paternidad hoy más que evidente.

(12) Cfr.: JAKOBSON, ROMAN. *Lingüística y poética* (En: *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1971, p. 14.

(13) Cfr.: UNGARETTI, GIUSEPPE. *Gli deve molte, e altro* "Debo mucho a Palazzeschi" (En: *Il Caffé*. Roma, 1962, a x, No. 3. giugno. p. 29).

(14) Cuando quemas/no eres más el hombre/eres Dios!.../Yo también, sabes, soy un incendiario.../ Cada verso que escribo es un incendio.

poemas futuristas

BATALLA DE TRIPOLI (1911) PESO I OLOR

Mediodía 3/4 flantas gemidos solazo *tummbtummb* alarmas Gargaresh despedazamientos crepitación marcha Tintineo mochilas fusiles cascos clavos cañones crines rudas cajones judíos tortas fritas panes de aceite cantos tenduchas vaharadas lustre chispa mal olor canela moho flujo reflujo pimienta riña suciedad remolinos naranjos en flor filigrana miseria dados ajedrez naipes jazmín / nuez moscada / rosa arabesco mosaico carroña aguijones.

Filippo Tommaso Marinetti

VERANO

Verano, disco blanco, blanca
llamarada,
licuefacción de oro,
címbalo de silencio sonoro
sobre la tierra cansada,
Aliento inflamado, hervor
de techos, de jardines y de huertas,
estupor de campos muertos
abandonados en la inmensidad.

Ardengo Soffici

S O L

Quisiera recorrer España
bajo una sombrilla roja.

Quisiera recorrer Italia
bajo una sombrilla verde.

Con un barquichuelo,
Bajo una sombrilla celeste,
quisiera surcar el mar:
llegar al Partenón
bajo una sombrilla rosa
cargada de violetas.

Aldo Palazzeschi

noticias

“Esta revista aspira a constituir un eco de las más nobles y verdaderas voces de Occidente, en particular del ámbito alemán”. Con este propósito, en verdad no poco ambicioso, se inició hace quince años (mayo de 1960) una de las empresas editoriales más afortunadas de cuantas se han intentado en nuestro continente. Animada y patrocinada por la Librería Buchholz, de Bogotá, ECO, como habría de llamarse la nueva publicación (“Esas voces y ese *eco* son nuestro programa de acción”), ha sabido cumplir no solamente con este propósito inicial sino que, como lo demuestran las entregas de los años más recientes, se ha convertido en uno de los órganos más competentes y objetivos en cuanto a la difusión de la literatura hispanoamericana se refiere. Dirigida sucesivamente por Else Goerner, Hernando Valencia Goelkel y Nicolás Suescún, ECO, ahora bajo la dirección del joven poeta J. G. Cobo Borda, ofrece en este su número aniversario (No. 175), ensayos de Guillermo Sucre, Jean Starobinski, Marta Traba, Rodolfo E. Modern, Ricardo Maliandi, así como poemas de Lezama Lima y de algunos poetas alemanes “modernos” (Celán, Bachmann, Huchel, Enzensberger). Para ECO y sus editores, los mejores deseos y la solidaridad plena de POESIA.

* * *

También por sus 15 años anda AGENDA, la revista que con gran acierto edita en Londres William Cookson (*Agenda*, 5 Cranbourne Court, Albert Bridge Road, London SW11 4PE). Desde sus primeras entregas de tan solo cuatro páginas, hasta la más reciente de 120, ha mantenido AGENDA una línea editorial más bien heterodoxa respecto de las demás publicaciones inglesas. En este sentido, uno de sus logros más permanentes ha sido el de difundir la obra de dos poetas tradicionalmente relegados por la crítica británica: el escocés Hugh MacDiarmid y el galés David Jones, recientemente fallecido (este último, incluso, fue excluido del *Oxford Book of Twentieth Century English Verse*, preparado por Phillip Larkin hace dos años). Igualmente notables —esenciales— son los números especiales dedicados a Pound —con Jones el poeta más admirado por los editores, Thomas Hardy, Yeats, Ungaretti/Montale, etc. A la sorpresa de Cookson por haber sobrevivido durante quince años (“Con esta entrega *Agenda* ingresa en su decimoquinto año. Parece increíble, aun para nosotros”), se suma la admira-

ción nuestra por la excelencia y honestidad que durante todos estos años han sido las características esenciales de AGENDA.

* * *

A pesar de gozar con una envidiable tradición (“Amauta”, “Las Moradas”, “Amaru”), la actual literatura peruana carece de una publicación que de a conocer las extraordinarias voces de su literatura. *Textual*, después de año y medio acaba de aparecer, quizá por última vez, con un número monográfico dedicado al filósofo y educador Augusto Salazar Bondy. *Creación & Crítica*, la impecable revista de poesía animada por Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban, ha dejado de aparecer después de la salida del primero de los nombrados hacia los Estados Unidos. Sin embargo, nos informa el poeta amigo Manuel Moreno Jimeno, se anuncia la presentación de *Crítica literaria*, como “tribuna continental de crítica”. Esperemos que esta sea una empresa por lo menos de la misma calidad de la de sus nobles antecesoras.

textos y autores

Alfredo Silva Estrada prepara para este año la edición de *Los Moradores*, su más reciente colección poética. El texto que publicamos, perteneciente a este volumen, fue cedido gentilmente por su autor para nuestra revista.

Los "Recuerdos de juventud", de W. B. Yeats forman parte de sus *Autobiographies* (Macmillan, 1961). La versión es de Eduardo Bosco.

Teófilo Tortolero (*Demencia precoz, Las drogas silvestres*) anuncia la aparición de su tercer libro de poemas, al cual pertenecen los que entregamos en este número.

Cambio de horario, es también el título del primer libro del destacado poeta argentino Juan Antonio Vasco. El poema homónimo, sin embargo, permanecía inédito y fue enviado por el autor para nuestra revista.

Eugenio Montejo es el traductor de las *Dos cartas* de Jules Supervielle.

Los textos del lírico peruano Lunel, fueron enviados especialmente para su publicación en esta entrega de POESIA.

Raúl Gustavo Aguirre, trabaja actualmente en una *Antología* de su obra poética a ser editada por Monte Avila Editores.



JOCS FLORALS DE LA LLENGUA CATALANA

ANY CXVII DE LLUR RESTAURACIÓ

CARACAS, VENEÇUELA · 1975

Als poetes i prosadors de Catalunya i de tots els territoris on la nostra llengua és parlada o coneguda, glòria i salut! Els VII MANTENIDORS DELS JOCS FLORALS DE LA LLENGUA CATALANA, a fi d'assegurar la continuïtat dels Jocs Florals i per tal d'acomplir l'honrosa comanda que ens ha estat feta per la Comissió Organitzadora d'enguany, us invitem a participar a la GAIA FESTA que es celebrarà a Caracas, capital de Veneçuela, la qual, segons l'Estatut i bons costums establerts, es regirà pel següent:

CARTELL

El DIUMENGE 26 D'OCTUBRE es celebrarà la poètica festa, en la qual seran adjudicats, a les millors poesies presentades, els tres primers

PREMIS TRADICIONALS DE POESIA

LA FLOR NATURAL, premi d'Honor i Cortesia, a la millor poesia que canti l'amor. Dotat amb CINC MIL bolívares i una flor emblemàtica d'or.

L'ENGLANTINA D'OR, a la millor poesia de caràcter patriòtic, sobre tema històric o aspectes presents o futurs de Catalunya. Dotat amb CINC MIL bolívares i una flor emblemàtica d'or.

LA VIOLA D'OR I ARGENT, a la millor poesia que enalteixi la fidelitat a valors espirituals. Dotat amb CINC MIL bolívares i una flor emblemàtica d'or i argent.

Segons el bell costum d'antic establert, el poeta guanyador de la FLOR NATURAL en farà ofrena a la dama de la seva elecció, la qual, proclamada REINA DE LA FESTA, lliurarà els altres premis als guanyadors corresponents. Si el poeta guardonat amb la FLOR NATURAL no resideix a Veneçuela se li oferirà viatge a Caracas.

ACCÈSSITS A CADA UN DELS TRES PREMIS DE POESIA, dotats amb DOS MIL bolívares.

PREMIS EXTRAORDINARIS DE PROSA

PREMI PRESIDENT MACIÀ, dotat amb DOS MIL CINC-CENTS bolívares per Gabriel Ventosa i Ruera, de Mèxic, a la millor novel·la, conte o narració.

PREMI PRESIDENT COMPANYS, dotat amb DOS MIL CINC-CENTS bolívares per l'ORFEÓ CATALÀ de Mèxic amb la cooperació de l'Institut Català de Cultura de Mèxic, al millor escrit sobre tema polític o socio-econòmic.

PREMI AUGUST I CARLES PI SUNYER, dotat amb DOS MIL CINC-CENTS bolívares pel CENTRE CATALÀ de Caracas amb la cooperació del seu Patronat de Cultura "Terra Ferma", al millor treball de caràcter històric o científic.

PREMI POMPEU FABRA, dotat amb DOS MIL CINC-CENTS bolívares per Josep Parés i Boix, de Mèxic, al millor assaig literari.

PREMI SALVADOR SEGUÍ, dotat amb DOS MIL CINC-CENTS bolívares per Fidel Miró Solanes, de Mèxic, al millor estudi sobre el moviment obrer de Catalunya. Un exemplar de l'obra premiada s'haurà de lliurar al patrocinador, el qual es reserva el dret de publicar-lo.

ACCÈSSITS ALS CINC PREMIS EXTRAORDINARIS DE PROSA, dotats amb MIL bolívares cada un per entitats catalanes de l'exili.

OBSERVACIONS

Els premis són indivisibles. Tots els treballs han d'ésser rigorosament originals, inèdits i escrits en català. Es presentaran en lletra clara i llegidora, i de preferència escrits a màquina, amb un mínim de dos exemplars, sense signatura, amb un lema i acompanyats d'un plec clos que contingui el nom i l'adreça de l'autor i porti damunt el sobre només escrits el títol i el lema de la composició.

S'han de trametre a nom de la Secretària del Consistori dels Jocs Florals, al "Apartado 51215" o al "Centre Català, final de la 3ª Av. de Los Palos Grandes", Caracas 106 (Veneçuela).

El termini d'admissió és el 30 de setembre i per als treballs que es reben de l'exterior la data que figuri en el segellat de Correus no podrà ser posterior a l'esmentat termini.

Els autors poden indicar en l'original el premi a què optin preferentment.

Per al lliurament dels premis no serà vàlid altre nom que el que es trobi en el plec clos al qual s'ha fet referència anteriorment, en obrir-lo en l'acte de la Festa.

Els concursants poden delegar la representació tot fent-ho constar en el plec clos.

El Consistori es reserva per un any, a partir del dia de la celebració de la Festa, el dret de publicació de les obres premiades.

Fou dictat el present Cartell, a la Ciutat de Caracas, Capital de Veneçuela, el dia 31 de gener de 1975, pels VII Mantenidors.

PAU VILA, President

MARC-AURELI VILA

JOSEP SOLANES

JOSEP MIRET I MONSÓ

MANUEL PÉREZ VILA

EMILI GRANIER-BARRERA

MARIA GISPERT de FILELLA, Secretària



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
DIRECCION DE CULTURA

Rector

ANIBAL JOSE RUEDA

Vice-Rector Académico

LUIS CARRILLO

Vice-Rector Administrativo

LUIS DELGADO FILARDO

Secretario

EZEQUIEL VIVAS TERAN

Director de Cultura

GABRIEL DE SANTIS

ENTITAT ORGANITZADORA: "CENTRE CATALÀ" DE CARACAS

Final 3ª Av. Los Palos Grandes, Caracas 106 (Venezuela)

EN LOS PROXIMOS NUMEROS TEXTOS DE

ENCUESTA SOBRE POESIA VENEZOLANA

ANTONIO MACHADO

JEAN CASSOU

LUDOVICO SILVA

GONZALO ROJAS

EZRA POUND

DENISE LEVERTOV

OCTAVIO LANGE

GOTTFRIED BENN