

Moscardi, Matías. "El objeto Z. Zukofsky en la poesía argentina". *Anclajes*, vol. XXIX, n.º 1, enero-abril 2025, pp. 41-54
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2914>

EL OBJETO Z. ZUKOFSKY EN LA POESÍA ARGENTINA

Matías Moscardi

CONICET / INHUS / UNMdP

Argentina moscardimatias@gmail.com

ORCID: [0000-0002-0355-942X](https://orcid.org/0000-0002-0355-942X)

Fecha de recepción: 11/08/2023 | Fecha de aceptación: 07/10/2023

ARTÍCULO

Resumen: El recorrido del poeta norteamericano Louis Zukofsky en la poesía argentina contemporánea es brevísimo, pero significativo. Se parte de dos momentos incipientes. La primera vez que el nombre de Zukofsky aparece mencionado es en la antología *Monstruos* (2001), de Arturo Carrera, por Martín Gambarotta, como parte de su "Ars Poetica". El segundo momento sucede en 2010, cuando Sergio Raimondi compone una Caja Hipermedial para el sitio de Bazar Americano a partir de un poema de William Carlos Williams, cuyas palabras son hipervínculos que reenvían a textos de Zukofsky –ensayos y poemas— traducidos por el propio Raimondi. Por último, se focaliza en la traducción que realiza y publica Tomás Fadel en 2015 de la sección 12 del libro *A* de Zukofsky. Como hipótesis se plantea que estas tres instancias de articulación del "objeto Z" permiten a su vez distinguir y definir distintas modulaciones del objetivismo.

Palabras clave: Louis Zukofsky; Poesía; Traducción; Siglo XXI; Argentina.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

Abstract: The journey of North American poet Louis Zukofsky in contemporary Argentine poetry is very brief but significant. In this article, I first examine Zukofsky's initial appearances. The first time his name is mentioned is in Martín Gambarotta's "Ars Poetica", as part of Arturo Carrera's anthology *Monstruos* (2001). The second is in 2010, when Sergio Raimondi composed a Hypermedia Box for the Bazar Americano site based on a poem by William Carlos Williams, whose words are hyperlinks to essays and poems by Zukofsky, translated by Raimondi himself. Then, I turn to Tomás Fadel's translation of section 12 of Zukofsky's book *A*, published in 2015. The article argues that these three instances of articulation of "object Z" in turn allow us to distinguish and define different modulations of objectivism.

Keywords: Louis Zukofsky; Poetry; Translation; 21st century; Argentina.

O objeto Zukofsky na poesia argentina

Resumo: O percurso do poeta norte-americano Louis Zukofsky na poesia argentina contemporânea é brevíssimo, mas significativo. Parto de dois momentos iniciais. A primeira vez que o nome de Zukofsky aparece mencionado é na antologia *Monstruos* (2001), de Arturo Carrera, por Martín Gambarotta, como parte de sua "ArsPoetica". O segundo momento acontece em 2010, quando Sergio Raimondi compõe uma Caixa Hipermedial para o site Bazar Americano a partir de um poema de William Carlos Williams, cujas palavras são hiperligações que remetem a textos de Zukofsky – ensaios e poemas – traduzidos pelo próprio Raimondi. Por fim, me concentro na tradução que Tomás Fadel realiza e publica em 2015 da seção 12 do livro *A* de Zukofsky. Como hipótese, proponho que essas três instâncias de articulação do "objeto Z" permitem, por sua vez, distinguir e definir diferentes modulações do objetivismo.

Palavras chave: Louis Zukofsky; Poesia; Tradução; Século 21; Argentina.

Ropa de prosa

prose clothes the poem
Louis Zukofsky *A*, 13.

■ **E**n 1970, la editorial Seix Barral publica, en Barcelona, el libro *Ferdinand*, del poeta norteamericano Louis Zukofsky, que incluye un relato breve y una nouvelle, traducido por Aurora Campos y Juan Antonio Matesanz. Zukofsky era reconocido, en Estados Unidos como el fundador y principal exponente de un movimiento poético casi invisible: el objetivismo. Este rótulo surgió de la edición que el mismo Zukofsky preparó para un número de la revista *Poetry* –orquestado por Ezra Pound, como promoción del imagismo– en febrero de 1931. Los nombres que aparecieron en él –Carl Rakosi, George Oppen, Lorine Niedecker, Basil Bunting, Charles Reznikoff, entre otros– terminaron, al año siguiente, reunidos en un libro: *An "Objectivists" Anthology*.

A diferencia del objetivismo argentino –cuya denominación, junto con las poéticas que agrupó, fue discutida a lo largo de la década al momento de su emergencia, al punto de vertebrar gran parte de los debates articulados por la crítica del período– el objetivismo norteamericano pasó inadvertido, sin pena ni gloria. Existen tan solo dos

libros dedicados enteramente a los objetivistas. El estudio de Michael Heller *Conviction's net of branches: essays on the objectivist poets and poetry*, publicado recién en 1985, fue el pionero. El segundo libro llega en 1999 –catorce años después–; se trata de un volumen colectivo de nombre *The Objectivist Nexus*. En este caso, los editores Rachel Blau DuPlessis y Peter Quartermain admiten que

... los Objetivistas se posicionaron como outsiders... y sus obras actualmente permanecen en gran parte desconocidas y sin reconocimiento, a pesar de que, a partir de la década de 1960 –durante casi cuarenta años– han sido cada vez más importantes para un número creciente y diverso de poetas practicantes, tanto en lengua anglófona como en Francia. (Blau DuPlessis y Quartermain 5-6, traducción propia)¹

Coherente con el destino de anonimato de la poesía objetivista, en la contratapa de Ferdinand, se aclara lo siguiente: “Aunque Louis Zukofsky es más conocido como poeta, la extraordinaria calidad de sus relatos *It Was* y Ferdinand justifican la presentación al público de habla hispana en su calidad de prosista y no de poeta”. Esta salvedad llama la atención por las implicaturas que activa. La más evidente: si la “extraordinaria calidad” es el valor que justifica la transmigración de las lenguas y la presentación en otro idioma de la obra de Zukofsky, ¿por qué no traducir sus poemas? ¿O acaso no son, también, de “extraordinaria calidad”? En definitiva, ¿por qué Zukofsky es presentado al público hispanohablante “en su calidad de prosista y no de poeta”? ¿A qué se debe esta declinación, esa negación de la poesía por sobre la afirmación de la prosa? La primera razón es obvia y se relaciona con la extrema complejidad lingüística de su poesía, en especial del libro *A*, su *magnum opus* –en la línea de los *Cantos* de Ezra Pound–, un volumen de ochocientas páginas, escrito a lo largo de más de cincuenta años, con partituras musicales incrustadas entre los versos y cientos de referencias de todo tipo, que la edición de New Directions ordena y sistematiza en un profuso índice onomástico. La excentricidad épica, experimental y vanguardista de su poesía resulta infinitamente menos amable –en términos de una suerte de predisposición a la traducción– que la prosa sencilla, legible, de tintes realistas, que atraviesa todo *Ferdinand*. La segunda razón se desprende de la primera y se encuentra relacionada con la escasa circulación, admisión y recepción que tuvieron los objetivistas, tanto en el propio país de origen como en el extranjero. Sin embargo, no habría que reducir rápidamente la dicotomía que asoma en esta curiosa contratapa como si se tratara de un lapsus significativo. Me refiero a la oposición entre prosa y poesía. Quizás por esta vía se puede ensayar un comienzo para pensar el derrotero del objetivismo norteamericano, desde la figura de Zukofsky, en suelo nacional. De toda la obra de Zukofsky, su prosa funciona como puerta de entrada al castellano. La traducción de 1970 de *Ferdinand* será la única por período de cuarenta y cinco años, hasta que, recién en 2015, el poeta y editor argentino Tomás Fadel traduzca y publique, en su editorial artesanal Fadel&Fadel, una versión de la sección 12 del libro *A*.

Sin embargo, previamente, hay dos momentos claves, brevísimos y casi imperceptibles, en los que Zukofsky, como significante, aparece articulado en la escena de la poesía argentina. En la antología *Monstruos* (2001), de Arturo Carrera, publicada

¹ “the Objectivists positioned themselves as outsiders ... and their work remains largely unrecognized and unacknowledged, despite the fact that from the 1960s on –for almost forty years– it has been increasingly significant for a growing and diverse number of practicing poets in the anglophone world and in France”.

en 2001, Martín Gambarotta escribe en la sección de su “Ars Poetica”: “Algunos nombres: Alejandro Rubio, D. G. Helder, Roque Dalton, Denise Levertov, Carl Rakosi, Louis Zukofsky, Ezra Pound” (Carrera 68). Este es el arribo de Zukofsky a la Argentina: nombrado, entre otros, como parte de la poética de Gambarotta y, más concretamente, como un espíritu que ronda en la muestra de los poemas de Seudo incluidos en la antología –volveré sobre esto más adelante. Cargado de un halo enigmático de culto, Zukofsky aparece aquí, por primera vez, como puro significante –¿quién, además de Gambarotta, lo habrá leído en 2001 en Argentina?–, un nombre cuyo sentido aparece por contigüidad, por imantación o vecindad con los otros.

El segundo momento tiene lugar en 2010, cuando Sergio Raimondi traduce, para las Cajas Hipermediales del sitio *Bazar Americano*, un poema de William Carlos Williams titulado “Classic scene”. Casi todas las palabras del poema de Williams son hipervínculos que conducen a pasajes, fragmentos y traducciones con los que Raimondi construye una especie de constelación conceptual. Transcribo a continuación la traducción de Raimondi:

Escena clásica

Una central eléctrica
con la forma de
una silla de ladrillo
30 metros de altura

en cuyo asiento
se sientan las figuras
de dos chimeneas
metálicas –aluminio–

que dominan un área
de ranchos flacos
en hilera–
de una de las cuales

brota humo
toruno mientras bajo
un cielo gris
la otra permanece

hoy pasiva–

A través de las palabras-hipervínculo de este poema se accede a otros textos del mismo William Carlos Williams, de Zukofsky, de Carl Rakosi, de Marianne Moore, de Allen Ginsberg, de Percy B. Shilley, de Raymond Williams, de Hugh Kenner, de Mark Scroggins, de Rachel Blau DuPlessis y hasta de Edgar Allan Poe. Todas las citas –en su mayoría traducidas por Raimondi– tienen algo en común: orbitan alrededor de la palabra “objetivismo”, de su definición. Lo primero que habría que subrayar, entonces, es que dicha definición está fuertemente enmarcada por el poema de Williams. Resulta difícil no leerlas en relación con él. Al hacer click en la palabra “aluminio” accedemos al siguiente texto:

Un Objetivo (Óptica) –El lente que atrae los rayos de un objeto a un foco. Aquello a lo

que se tiende. (Uso extensivo a la poesía). –Deseo por lo que es objetivamente perfecto; en forma intrincada, la dirección de los particulares históricos y contemporáneos.

Se trata del comienzo de un ensayo de Zukofsky titulado “An Objective”, del que Michael Heller dice que es “one of the major statements of a ‘poetics’ of the twentieth century, a document which now looms as nearly equal in force to Pound’s Imagist manifestos or Charles Olson’s ‘Projective Verse’” (Conviction’s net... 9). La idea de lente y foco enlaza de manera directa con la composición visual del poema de Williams. A la vez, este pasaje transforma el poema de Williams en una lente en sí mismo, dado que a través de él se proyectan los rayos lumínicos de sentido para leer los textos a los que reenvían cada una de sus palabras. La primera palabra del poema de Williams, el determinado “Una” en castellano (“A” en inglés), conduce a otro ensayo de Zukofsky, titulado “Poetry / For my Son When He Can Read”:

podríamos dedicarnos al poeta que debate buena parte de su vida en el uso de los artículos “el” [the] y “uno” [a], cada uno de los cuales está cargado con más epos y destino histórico de lo que un solo hombre podría resolver.

En los poemas de Williams es frecuente que las “pequeñas palabras” formen incluso un verso de una sola sílaba, como sucede en el famoso “The Red Wheelbarrow” que comienza así: “so much depends/ upon” [tanto depende/ de] (Williams 123). Cuando retornamos al poema de Williams desde esta cita de Zukofsky, se vuelve más palpable el uso particular del encabalgamiento: esos átomos de lenguaje sirven para instaurar cierto efecto de desaceleración a través de un contrapunto rítmico. Charles Tomlinson sostiene, con respecto a la poesía de Williams, que la percepción puede ser desacelerada y mediatizada regulando, línea por línea, la aparición gradual de las palabras (17). El uso rítmico de preposiciones para afectar e incidir en la velocidad del poema tiene como horizonte, en el caso de Williams, la composición de la imagen. Pero no habría que entender el contrapunto como una interrupción drástica o violenta del verso, sino en términos de lentificación del lenguaje. Se trata de un uso prosaico del contrapunto al servicio del encabalgamiento.

Avancemos un poco. Al hacer click en la palabra “toruno”, accedemos, finalmente, a la traducción de este poema de Zukofsky:

Cardanus, por ejemplo, escribió acerca de la construcción del reloj:
a partir del desarrollo del reloj sería posible evidenciar
qué diferente fue la relación entre aprendizaje teórico
y práctica en el artesanado
en comparación a lo que se da en la industria a gran escala.

El reloj y el molino cerealero
(esto es: el molino de agua).
El reloj, la idea de aplicar un dispositivo automático
(movido por resortes) a la producción.
Molino organismo esencial de una máquina:
poder conductor mecánico; mecanismo
transmisor; la máquina que trabaja,
que se relaciona con el material. Cada una
con una existencia independiente.
Los matemáticos, en tanto se ocuparon a sí mismos
con la mecánica práctica y su faz teórica,

comenzaron con el simple molino triturador de trigo.
El trabajo actual... golpear, estrujar, triturar, pulverizar...
se realizó desde el inicio sin labor humana
aunque la fuerza de tracción fuera humana o animal.
Este tipo de maquinaria es por tanto muy antiguo,
al menos en sus orígenes, y
la propulsión mecánica actual
ya era entonces aplicada.
Los burros alemanes... grandes en estas nimiedades...
al nominar maquinaria el uso de poder animal...
al decidir que un arado es una máquina...
mientras que la hiladora, en tanto es
trabajada a mano, no.

Jacques de Vaucanson influyó la
imaginación de los inventores ingleses
(con un flautista automático, una
serpiente que se lanzaba sssssss
al seno de Cleopatra.
Hecho Inspector Real de las Manufacturas de Lino
por el Cardenal Fleury
Vaucanson perfeccionó muchas máquinas para
su industria.) –

1863. Marx a Engels.²

De entre las más de ochocientas páginas de *A* –que Hüge Kenner ha llamado “el poema más hermético en inglés” (citado por Ahearn 7, traducción propia)– Raimondi elige precisamente este pasaje, para ofrecer una muestra de la poética de Zukofsky que, además, constituye la primera traducción de su poesía en Argentina. Un movimiento de recorte de tales características habla de una radical operatoria selectiva. Habría que señalar, además, que el fragmento de Zukofsky que traduce Raimondi es el subrayado y rearticulación en el poema de una prosa de base: un pasaje de la correspondencia entre Marx y Engels en el que Zukofsky apenas copia distintos tramos respetando el orden del texto original. Se trata de una transcripción casi literal, pero editada y cortada en verso. De la misma manera en que el mecanismo del reloj se proyecta y amplifica en el molino, Zukofsky reubica la correspondencia de Marx en su poema. La altera levemente, pero mantiene el sustrato discursivo esencial, es decir, su funcionamiento expositivo y explicativo. La operatoria de Zukofsky no deforma ni obtura lo dicho en la correspondencia de Marx. Todo lo contrario: mantiene el “mensaje”, el aparato conceptual, intacto. Y este no es un dato menor para pensar en la selección de Raimondi con respecto al extenso poema de Zukofsky. Como sucedía en la contratapa de *Ferdinand*, el Zukofsky que vuelve a aparecer en castellano –ahora por segunda vez– continúa emparentado con la prosa.

Por otro lado, resulta difícil no pensar en la poesía del mismo Raimondi. Quizás lo primero que se surge es que el fragmento de Zukofsky, apenas con unos retoques mínimos, podría estar incluido en *Poesía civil* o en el reciente *Lexikón*, porque suena como un poema de Raimondi. Pero además sucede otra cosa: sus aspectos formales más relevantes y ostensibles dependen de la posibilidad de hilar el verso como un discurso,

² La traducción de Raimondi no incluye el original en inglés.

es decir, de articular el encabalgamiento como plataforma para el poema. Raimondi se posiciona en una tradición selectiva cuyo recorte arroja una idea de la poesía fuertemente basada en la prosa, en sus disposiciones discursivas –tendencia a la exposición, a la argumentación, a la articulación de información y al desarrollo conceptual–. En otras palabras, el fragmento de Zukofsky que Raimondi traduce acá es aquel en donde mejor se espeja, en donde mejor se reconoce, la poética del traductor.

Rodilla del verso

words have knees/ water's in them, all joints crack.
Louis Zukofsky A, 5.

Vuelvo al ensayo de Zukofsky citado por Raimondi, “Poetry/ For my Son When He Can Read”, aquel que ponderaba las pequeñas palabras “a” y “the” como portadoras de un epos histórico. La elección, por parte de Zukofsky, de la primera letra del alfabeto como título de un proyecto colosal habla de la literalidad con que debemos entender su estatuto. Esto me parece interesante no solo para pensar la poesía de los objetivistas, sino porque me permite imaginar un gesto crítico afín a esta observación. Retomo el poema de Williams cuyas palabras servían como hipervínculos a distintos textos de Zukofsky:

A power-house
in the shape of
a red brick chair

Quisiera detenerme en ese “of” (“de”) para pensar en la presentación que Raimondi hace de Zukofsky y en la constelación conceptual que articula como punteo teórico del objetivismo. La preposición “de” convoca directamente el enlace, lo que la gramática estructural llamó construcción exocéntrica de pretérmino y término, en la que cada una de las partes supone la otra, generando una interdependencia sin jerarquía de núcleos. En el poema de Williams, ese “of” funciona a contrapelo de la sintaxis, al separar el pretérmino del término, para reducir la velocidad en la formación de la imagen. Ese intervalo contrapuntístico suena como un desarreglo verbal que se acomoda inmediatamente cuando pasamos al verso siguiente: el sentido retroactivo salda el contrapunto cuando termina de formarse el arco completo de la imagen. La relación de enlace, en Williams, no está atrofiada, sino suspendida en un lapso ínfimo por el corte de verso contrapuntístico que instala una pausa para suturar la interrupción sincopada, precisamente por medio del encabalgamiento en su función de empalme articulado, al completar, en el verso siguiente, el arco de su sentido: “Una central eléctrica/ con la forma de/ una silla de ladrillo”.

La primera vez que el nombre de Zukofsky aparece en escena en el contexto de la poesía nacional –migra en el espacio y en el tiempo, desde los Estados Unidos de la Gran Depresión a la Argentina menemista– no solo lo hace bajo la tutela de Martín Gambarotta, sino que, además, aparece asociado a los poemas de *Seudo*, un libro muy particular de Gambarotta, sobre todo si lo comparamos con su antecesor, *Punctum*.³

³ Las relaciones entre *Punctum* y los ensayos de Zukofsky fueron desarrolladas por Franca Macionni en su tesis de licenciatura *El poema y lo Real. La percepción de las cosas del mundo en Punctum de Martín Gambarotta*. Macionni trabaja cómo los ensayos de Pound y Zukofsky funcionan en este libro de Gambarotta casi como un marco teórico.

Precisamente *Seudo* es un libro en el que las “pequeñas palabras”, por medio de la sintaxis y el corte de verso, adquieren máxima relevancia:

No hay peras
ni bol, ni centro
de, ni mesa.
(Gambarotta *Seudo* 19)

No es mi intención detenerme en un análisis de la poética de Gambarotta. Subrayo este aspecto formal para situar y contextualizar la articulación del nombre de Zukofsky la primera vez que aparece mencionado en la poesía argentina. Esta ínfima muestra basta para observar un detalle molecular importante: en el intervalo entre el segundo verso y el tercero, se advierte que el encabalgamiento hizo surgir otro efecto que no es el de continuidad o sucesión –como ocurría en Williams y en el Zukofsky de Raimondi–, sino el de una función eminentemente sustractiva. Ahora el encabalgamiento ya no persigue la continuidad que aspira a completar el arco sintáctico, llenar los casilleros de la frase prosaica para alcanzar el orden del discurso. Estamos ante un tipo de encabalgamiento que, por decirlo de algún modo, no encabalga sino que produce un desgarramiento en la rodilla del verso. Como sugiere Zukofsky: “las palabras tienen rodillas/ hay agua en su interior/ todas las articulaciones crujen” (Zukofsky A 18, traducción propia). El encabalgamiento, así entendido, sería la zona del poema donde las articulaciones de la lengua hacen “crack”. Funciona bajo una lógica sustractiva del significante que quiebra o fisura el sentido oracional, revelando, en su contracara, un poder de discontinuidad, de escansión, de hiancia. Son “pseudoencabalgamientos”, cortocircuitos lingüísticos o, como los llama Damián Selci, cortes de verso “innaturales” (157).

Imposible leer *Seudo* bajo la lógica rítmica de la prosa, posibilidad que era relativamente admisible en *Punctum*, aunque se trate de una narrativa hecha de esquivarlas. De hecho, *Seudo* podría leerse casi como una demolición de lo que Gambarotta había construido en *Punctum*, a saber: algo así como la posibilidad de una proyección narrativa para la poesía. Por su parte, entre las más de quinientas páginas que suman entre *Poesía civil* –publicado, dicho sea de paso, el mismo año que *Seudo* y por la misma editorial– y *Lexikón*, de Raimondi, existe solamente un único verso –“por ejemplo de/ este libro” (Raimondi *Lexikón* 288)– que termina con la palabra “de”. No encontramos ni un solo verso más en toda la obra de Raimondi donde el “de” esté articulado como vértice del encabalgamiento y, mucho menos, donde, al igual que sucede en Gambarotta, actúe como palabra privilegiada para activar un tipo de encabalgamiento sustractivo, un atentado directo contra la relación de enlace en la lengua, un corte de verso como corte de los cables de comunicación de la gramática. Lo que aparece en *Seudo* como tratamiento de la lengua es formalmente imposible en *Poesía civil*.

El hilo de Zukofsky, su recorrido y sus articulaciones en estos dos momentos mínimos, pero significativos de la poesía argentina, permite despuntar, de este modo, una especie de átomo –podríamos llamarlo “objeto Z”, letra que además de referirse a Zukofsky lleva, en su grafía, el trazo dinámico del encabalgamiento– que en los casos de Raimondi y Gambarotta –y lo que es más importante: en los momentos en que estos dos poetas explicitan una relación con Zukofsky– se comporta de maneras completamente distintas: o bien el “objeto Z” habilita la articulación del poema con ropa de prosa o bien el “objeto Z” señala el punto donde la rodilla rota del verso queda exhibida en su fractura expuesta.

A12: el poeta como luthier

*The order that rules music, the same/
controls the placing of the stars
and the feathers/ in a bird's wing.*

Louis Zukofsky A,12

¿Qué nuevo matiz del objeto Z introducirá, entonces, la traducción que Tomás Fadel realizó en 2015? “A/ round of fiddles playing Bach” (Zukofsky A 1). Estos son los dos primeros versos del libro A. Sandra Kumamoto Stanley, en su libro *Louis Zukofsky and the Transformation of Modern American Poetics*, advierte la operatoria central de esta obertura:

La primera unidad sintáctica de Zukofsky requiere mayor reflexión. ¿Por qué la “A” está separada del segundo verso? Las respuestas se postulan con bastante facilidad: “A”, después de todo, es el título de la obra, un título que podría significar cualquier cosa, desde un artículo indefinido hasta el primer sujeto temático de una fuga. Además, colocada como está en el borde superior del segundo verso, “A” le da a la palabra “ronda” un sentido inicial de ambigüedad: ¿“alrededor” [Around] o “una ronda” [A round]? (38 traducción propia)⁴

El libro de Zukofsky comienza con la música de Bach y termina, en la sección 24, con una especie de ópera en la que los versos están acompañados, a lo largo de más de doscientas páginas, de sus respectivas partituras musicales. Zukofsky era, de hecho, músico, y esta referencia a Bach no solo es central en términos temáticos, sino estructurales. Kumamoto Stanley explica, consecuentemente, que Zukofsky deseaba transferir “the feeling of the contrapuntal design of the fugue to the music of poetry” (35). En otras palabras –y esto tiene especiales consecuencias en los debates sobre el objetivismo en Argentina– el modelo compositivo de Zukofsky para su libro A es nada más y nada menos que la música barroca. A esto habría que sumarle que uno de los filósofos de referencia es otro autor asociado al barroco: Baruch Spinoza. En los términos de un objetivismo nacional que, durante la década de los noventa y más allá, debate contra la poética neobarroca, un programa como el que articula el Zukofsky de Fadel hubiera sido sumamente problemático y de difícil digestión.

La versión de Zukofsky que implanta Fadel, en la poesía argentina, se relaciona precisamente con esto: estamos, ahora, frente a un objetivismo de cuño fuertemente musical, un objetivismo con estructura de fuga, un objetivismo minoritario que, para decirlo en los términos de Deleuze y Guattari, trabajará con altos coeficientes de desterritorialización del inglés. “De la primavera del Arte de la fuga/ Las partes de la fuga deberían comportarse como hombres razonables en una ordenada discusión” (Zukofsky A12, 127). Desde el comienzo del A12 de Fadel, se focaliza la importancia de una partitura musical en el objetivismo de Zukofsky. Se trata, por otro lado, de un momento fuertemente programático de su libro:

⁴ “Zukofsky’s first syntactic unit demands more pondering. Why is the “A” separated from the second line? Answers are easily enough posited: “A,” after all, is the title of the work, a title that could signify anything from an indefinite article to the first thematic subject of a fugue. Furthermore, poised as it is on the top edge of the second line, “A” gives the word “round” an initial sense of ambiguity— “around” or “a round?””

Te digo,
de mis poéticas:
música
∫
habla

un integral
límite de base, habla
límite de cima, música. (138)

Este pasaje ha sido comentado y retomado por los críticos de Zukofsky en distintas oportunidades. Michael Heller, por ejemplo, sostiene que “si vamos a leer correctamente la poesía de Zukofsky, debemos considerar el poema como algo que no es ni música ni discurso, sino algo que se mueve, o se crea dentro de los límites integrales dados anteriormente” (*Conviction's net* 28). La poesía, en las formulaciones de Zukofsky según Heller, nunca puede ser música, ya que las palabras no solo implican sonidos, sino también significados asociativos; la poesía tampoco puede aspirar a ser puro discurso, ya que el significado de las palabras no es solo léxico o contextual. Por el contrario, está sujeto a cómo suenan esas mismas palabras en el mundo, la historia y la experiencia del poeta. Escribe Heller: “En la poética de Zukofsky, el poeta tiene que adaptarse o lidiar con la tensión entre estos dos aspectos del lenguaje. Es en su resolución objetivada donde surge la poesía” (*Conviction's net* 28, traducción propia).⁵

El concierto Turco de Mozart.
–¿A qué se parece Paul?
–¡A un río!
(147)

Zukofsky orquesta conversaciones con su hijo Paul, con su padre Paul, con esposa Celia y amigos, voces familiares que se intercalan en el poema siguiendo la partitura de las hablas familiares bajo la idea de una “gramática musical” (Zukofsky *A12* 183). El poema sigue:

Como el abue Paul.
El agua es toda de mi mente,
Camino sobre el puente
Y la única palabra en la que pienso es alto
El hombre que vive, su habla traquetea en la garganta
y la cabeza. (147)

Las escenas de crianza vuelven una y otra vez, escanden el poema con frasecitas similares a esta que se incrustan en el medio de una reflexión filosófica, como si el poeta estuviera escribiendo con su hijo al lado y sus ocurrencias fueran parte de la sensibilidad del poema: “Añapestas, dice Paul/ Queriendo decir pestañas” (Zukofsky 201). El objetivismo que aparece en *A12* hace del terreno sonoro –y, por lo tanto, del oído y de la escucha– su objeto privilegiado: son las voces, en este caso, que reverberan como registro o reminiscencia en el poema. Aunque la partitura nunca alcanza una resolución ni una

⁵ “In Zukofsky's poetics, the poet has to accommodate or deal with the tension between these two aspects of language. It is in their objectified resolution that poetry arises”.

organización coloquialista, porque las voces se ensamblan junto a objetos de otra naturaleza. Lo importante es que no encontramos ninguna preponderancia visual, ningún oclocentrismo como eje compositivo del poema, sino un criterio de montaje afectivo – “ese amor hace al tono” (196)– de las voces familiares que llegan al poema como si fueran tandas de un oleaje o melodías escuchadas a ramalazos: “Respira, afectiva, la mente/ lista para enfrentar el mar de la conversación” (148).

Mesura, tácita es.
Escucha a los pájaros,
Y lo que los pájaros cantan.
Nunca vio una película.
Una gran niñera, un velorio lleno.
Ni una seña de que no esté acá,
Aunque sí un signo, al lado de la ventana
En que se sentaba, cruje afuera.
Un habla tapada de música.
¡Devele!
Todavía en el ojo de
una acacia.
División: ingenio tan indivisible
La surgente conoce un árbol
que todavía no está en la tierra.
Sin apuro para oscurecer a los vivos
Él abre las puertas de la sinagoga
Así nunca oídas
Y sube la voz
Accionan cosas. (156)

En este caso es interesante cómo aparece el mundo de los sonidos en interacción con el mundo de los objetos, la relación entre sonido y ejecución, palabra y acto. Los objetos asociados a lo visual –película, ventana– aparecen, otra vez, desplazados por la centralidad de lo sonoro. A su vez, se ve también la tensión de la que habla Heller entre el universo de la música pura y el universo del sentido. El punto más claro llega con los versos siguientes, en los que se habla de la madera del violín construido por uno de los hermanos Stradivarius y de cómo su materialidad incide en el sonido: “Y lo hacen sonar para asegurarse/ De que es buena madera” (157). El modo de fabricación del objeto incide directamente en el sonido, la materia prima modifica la capacidad acústica del instrumento: ¿no podría pensarse lo mismo del poema y del poeta? Si la idea del “artesano” quedó asociada a Pound en la dedicatoria que T. S. Eliot escribe para *The Waste Land* –donde llama a Pound “Il miglior fabbro”, del mismo modo en que, en la *Divina Comedia*, Dante llamaba a Arnaut Daniel por boca de Guido Guinizzelli–, acá podría formularse directamente la idea del poeta como luthier, es decir, como el hacedor material de un objeto sonoro. Zukofsky describe su escritura con la misma materialidad de un instrumento musical: “mi poética tiene ocre viejo” (238). Objetivismo, entonces, en este sentido: el poema es el instrumento musical y el lenguaje, materia prima labrada como madera para la posterior ejecución de una partitura verbal. “Un sonido amigo del mosaico:/ un ritmo de ojos” (185). En “The Objectivist Tradition”, Charles Altieri explica que “el objetivismo, entonces, no es simplemente prestar atención a los objetos: implica la construcción de objetos estéticos de tal manera que las condiciones de deseo estén en sí mismas dramatizadas y se vean forzadas a tener responsabilidad por su producción”

(30, traducción propia).⁶ El objeto, luego, no es tanto una “cosa” –y mucho menos una imagen–, sino más bien un compuesto sensible heterogéneo, cuya condición perceptiva parecería estar más cerca de la hipálage que de la metáfora.

El poema se concreta en la mixtura de los sentidos, en una escritura poética capaz de organizar musicalmente en un mismo objeto todos los sensorios posibles. “Si un perro caza moscas/ Con principios matemáticos/ Nunca atraparé a una mosca/ Sino por accidente” (Zukofsky 168). Hay algo consustancial al poema, a la poesía, como si la escritura fuera el sistema nervioso de todos los sentidos, el lugar privilegiado para la convergencia y el encuentro de lo heterogéneo sensible. Por eso también el recurso a distintos tipos de registro: los algoritmos y el lenguaje formal de las matemáticas, el dibujo, la notación musical, las cartas, el registro de la filosofía y el ensayo, pero también de la dramaturgia y del cine. En este sentido, Ruth Jenninson, en su libro *The Zukofsky Era. Modernity, Margins and the Avant-Garde*, se refiere a una “parataxis radical” en la poesía de Zukofsky, entendida como una forma de “transcodificación” o “un mural textual vibrante” [a vibrant textual mural] (39). De acuerdo con Jenninson, a través de la parataxis, los objetivistas investigan las correspondencias, conexiones y asimetrías entre los detalles históricamente distantes y socialmente distintos que organizan sus poemas. Por eso en *A12* vemos, de pronto, cruzarse a la distancia de un verso a Chaplin con Platón, a Bach con La Bella y la Bestia, a Odiseo y Whitman, Stradivarius, Marx, Lucrecio, Chopin, Aristóteles, Beethoven, Shakespeare, Paracelso, Pascua y Halloween, Troya y Detroit, todo articulado según “La ciencia de Mozart/ Envolver todos los instrumentos/ Para que el timbre entienda al timbre/ Y cada movimiento hacia todos” (Zukofsky 197).

Para terminar, espero que este mínimo recorrido del objeto Z sirva para empezar a responder un interrogante: ¿Por qué, en el contexto de formación de las poéticas del objetivismo argentino, no se traduce a los objetivistas norteamericanos? Ana Porrúa, en su ensayo “Poéticas de la mirada objetiva”, afirma con respecto a la construcción del objetivismo en *Diario de poesía*:

Paradójicamente, no hay centralidad alguna del objetivismo norteamericano. No hay dossier William Carlos Williams; no hay ningún poema de George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff o Carl Rakosi. Para cualquiera que conozca las políticas amplias de traducción del Diario de Poesía, este detalle no puede ser azaroso. (2)

La traducción de Fadel aporta un principio de respuesta: *A* es un libro de vanguardia, que ha convocado distintos conceptos de la crítica en lengua inglesa: la “poética de la disyunción” (Quartermain), la “parataxis radical” (Jenninson) y hasta la idea de una poética “utopocalíptica” (Heller “Objectivis in the Thirties”). Está claro que los objetivistas norteamericanos, y especialmente Zukofsky, no resultan funcionales para abonar el debate contra el neobarroco que inauguró Daniel García Helder en 1986, ni tampoco despiertan una afinidad muy clara con la poesía de Joaquín Giannuzzi, Fabián Casas, Laura Wittner, Gabriela Saccone, Jorge Aulicino o Daniel Freidemberg. La poesía de Zukofsky es refractaria a este panorama, le genera problemas.

Años después de que Gambarotta menciona por primera vez el nombre de Zukofsky junto a los poemas de *Seudo* y sus versos fracturados, Sergio Raimondi traduce los primeros fragmentos de sus ensayos y un brevísimo pasaje del monumental *A*. Pero ahí,

⁶ “Objectivism, then, is not merely attention to objects: it entails the construction of aesthetic objects in such a way that the conditions of desire are themselves dramatized and forced to take responsibility for their productions”.

Zukofsky aparece triplemente enmarcado: por el poema de Williams –y una afinidad temática y formal–, por la similitud con la poética del mismo Raimondi y por las definiciones del objetivismo argentino que estaban en vigencia. En otras palabras, el Zukofsky de Raimondi hace sistema con el objetivismo del *Diario de poesía* y arroja como saldo una primera aproximación prosaica –para recuperar un eco de esa palabra que aparecía en la contratapa de *Ferdinand* en 1970– en detrimento de sus experimentaciones vanguardistas más radicales, a partir del ritmo y el lenguaje, con base en la música y la filosofía barrocas, que es lo que irrumpirá, para marcar una diferencia clave, en la versión de Zukofsky a cargo de Tomás Fadel.

Referencias bibliográficas

- Ahearn, Barry. “About A”. A de Louis Zukofsky, *New Directions*, 2011, pp. 9-23.
- Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Brugera, 1978.
- Altieri, Charles. “The Objectivist Tradition”. *The Objectivist Nexus. Essays on Cultural Poetics*, editado por Rachel Blau DuPlessis y Peter Quartermain, University of Alabama Press, 1999, pp. 25-37.
- Blau DuPlessis, Rachel y Peter Quartermain, editores. *The Objectivist Nexus. Essays on Cultural Poetics*. University of Alabama Press, 1999.
- Carrera, Arturo, editor. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. FCE, 2001.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Editora Nacional, 2002.
- Eliot, T. S. *La tierra baldía*. Hyspamerica, 1985.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Tierra Firme, 1996.
- Gambarotta, Martín. *Seudo*. Vox, 2000.
- García Helder, Daniel. “El neobarroco en Argentina”. *Diario de poesía*, n.º 4, otoño de 1987, pp. 24-5.
- Heller, Michael. *Conviction's net of branches, essays on the objectivist poets and poetry*. University of Southern Illinois Press, 1985.
- Heller, Michael. “Objectivis in the Thirties, Utopocalyptic Moments”. *The Objectivist Nexus. Essays on Cultural Poetics*, editado por Rachel Blau DuPlessis y Peter Quartermain, University of Alabama Press, 1999, pp. 144-60.
- Jenninson, Ruth. *The Zukofsky Era. Modernity, Margins and the Avant-Garde*. The John Hopkins University Press, 2012.

- Kumamoto Stanley, Sandra. *Zukofsky and the Transformation of a Modern American Poetics*. University of California Press, 1994.
- Maccioni, Franca. *El poema y lo Real. La percepción de las cosas del mundo en Punctum de Martín Gambarotta*. Repositorio digital de la UNC, 2012.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *Correspondencia*. Cartago, 1973.
- Porrúa, Ana. “Poéticas de la mirada objetiva”. *Crítica cultural*, vol. 2, n.º2, Unisul, 2007.
- Quartermain, Peter. *Disjunctive Poetics. From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge University Press, 1992.
- Raimondi, Sergio. *Poesía civil*. Vox, 2001.
- Raimondi, Sergio. “Caja hipermedial William Carlos Williams”. *Bazar Americano*, 2010.
- Raimondi, Sergio. *Lexikón*. Mansalva, 2022.
- Selci, Damián. “Rompiendo la espiral de silencio”. *Seudo. Dubitación*, de Martín Gambarotta, Vox, 2013, pp. 155-62.
- Tomlinson, Charles. “Introduction” *Selected Poems*, de William Carlos Williams, Penguin Books, 1985, pp. 11-22.
- Williams, William Carlos. *The Collected Poems*. Vol. 1, 1909-1939, New Direction, 1991.
- Williams, William Carlos. “Escena clásica”. Traducido por Sergio Raimondi, *BazarAmericano.com*, <http://www.bazaramericano.com/media/cajas/williams/>
- Zukofsky, Louis. *An "Objectivists" Anthology*. TO Publishers, 1932.
- Zukofsky, Louis. *Prepositions. The Collected Critical Essays*. Horizon Press, 1968.
- Zukofsky, Louis. *Ferdinand*. Traducido por Aurora Campos y Juan Antonio Matesanz, Seix Barral, 1970.
- Zukofsky, Louis. *A*. New Directions, 2011.
- Zukofsky, Louis. *A-12*. Traducido por Tomás Fadel, Fadel&Fadel, 2015.