

Sólo la emoción perdura

Martín Prieto
UNR/ CELA/ IECH
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
callemaipu@gmail.com

Resumen:

La temprana lectura de dos libros de ensayos de Ezra Pound y el subrayado de algunos de sus conceptos principales ordenaron, en mi biografía intelectual, una manera de leer y de escribir y resultaron también un impulso para pensar la poesía argentina desde una perspectiva historiográfica.

Palabras clave: Ezra Pound; historia de la literatura; poesía argentina; historia de la poesía argentina.

Only emotion endures

Abstract:

The early reading of two books of essays by Ezra Pound and the underlining of some of his main concepts organized, in my intellectual biography, a way of reading and writing and also resulted in an impulse to think about Argentine poetry from a historiographical perspective.

Keywords: Ezra Pound; history of literature; argentine poetry; history of Argentine poetry.

Fecha de recepción: 18/ 9/ 2025

Fecha de aceptación: 3/ 11/ 2025

Entre 1984 y 1986 leí dos libros casi mellizos de Ezra Pound: *El arte de la poesía* y *El ABC de la lectura*. Tenía poco más de veinte años. Había publicado unos poemas en dos antologías editadas con amigos, algunas reseñas en diarios o revistas no específicas y, recién recibido, empezaba a dar clases de Literatura argentina en la Universidad, en el previsible escalafón más bajo: para subrayarlo, y como si no lo supiéramos, la burocracia lo llamó “ayudante de segunda categoría”. Los libros parecían que hubiesen sido escritos especialmente para mí, o para nosotros: aquellos para quienes la figura del poeta era o debía ser inescindible de la del lector y crítico literario y que encontramos en esos libritos de Pound menos una receta (aunque muchas de sus entradas tuvieran carácter prescriptivo) que un método del que nos apropiamos inmediatamente, por lo menos de modo conceptual, en tanto idea, y que podría resumirse así: no usar palabras superfluas (aunque cabía precisar los alcances de dicho adjetivo), temerle a las abstracciones, desestimar la idea de que se podría engañar a un lector inteligente esquivando el complejo arte de la buena prosa mediante el artificio de fraccionar la composición en versos. No aburrir. No teorizar. No describir. Utilizar la técnica de los científicos y no la de los propagandistas de una nueva marca de jabón. Pound creía que el poeta, como el científico, sólo podía aspirar a la estima social una vez que hubiera descubierto algo nuevo, pero que mientras los científicos no dan a conocer sus resultados de principiantes realizados en los laboratorios de la universidad, ni confían en lograr el éxito a partir de su simpatía personal, de su gracia, los jóvenes poetas, munidos apenas de sus resultados de principiantes y de su simpatía personal, no estaban encerrados en las aulas sino más bien proliferando por todas partes en tanto “poetas” y entonces, se preguntaba Pound: “¿es sorprendente que al público no le interese la poesía?” (Pound 1978: 12). Y al punto abogaba por una poesía austera, directa, libre de babosa emoción, que de ninguna manera se contradecía con otro de sus puntos esenciales, formulado después: “sólo la emoción perdura.” (1978: 23). Pero esa emoción, a su vez, debía ser formulada en términos de invención y de novedad en el arte de la expresión verbal.

Por otro lado, escribía Pound:

La mejor historia de la literatura, especialmente de la poesía, sería una antología en tres volúmenes en la que cada poema se seleccionara no sólo por ser un poema agradable o porque le gustaría a la tía Fulanita, sino por contener una invención, una contribución definitiva al arte de la expresión verbal. (1978: 29)

Un poco, tal vez, “a la Jan Mukarovsky” quien, interpretando y difundiendo en Praga a los formalistas rusos, subrayaba que la historia de la literatura debía considerar la estructura

poética en constante movimiento, como un entremezclamiento continuo de elementos y una continua transformación de sus relaciones y que esa tarea les correspondía más a los historiadores de la literatura que a los críticos pues, decía, en la historia sólo hay un criterio que interesa: el grado de novedad. Una obra de arte (un poema traducía yo, circunscribiendo el campo dadas mis afinidades) “surgirá como un valor positivo cuando reordene la estructura del período precedente; y surgirá como un valor negativo si se apropia de la estructura sin cambiarla” (en Wellek 1983: 256). Yo los leía en una época aciaga (exagero un poco la nota) en la que el género parecía signado por la advertencia de Hans Robert Jauss, otro gran autor a quien también estudiábamos entonces, que decía: “La historia literaria, no sin merecerlo, ha caído en descrédito en nuestro tiempo. La historia de esta venerable disciplina, durante los últimos ciento cincuenta años, muestra inconfundiblemente una trayectoria de constante decadencia” (en Wellek 1983: 259). Roman Jakobson, por su parte, había comparado al historiador de la literatura con

el policía que se supone que debe detener a cierta persona, detiene a todo el mundo y se lleva cuanto encuentra en la casa y a todas las personas que casualmente pasaban por la calle. Así, los historiadores de la literatura se apropian de cuanto encuentran en el contexto social, en la psicología, la política, la filosofía. En lugar de estudios literarios tenemos una acumulación de disciplinas derivadas. (en Wellek 1983: 247)

La imagen es didáctica, pero no me gustaba (y menos me gusta ahora) que en su pedagogía se figurara a un historiador de la literatura (así fuese el peor) como un policía y al poema (me circunscribo otra vez al campo de mis afinidades) como una persona a la que habría que detener. La idea de Pound (sin policías, sin presos) promovía, en cambio, una historia de la literatura como una antología de poemas -suponemos que comentados- signada por la novedad. El proyecto había entusiasmado a Adolfo Bioy Casares y a Borges, según el testimonio del primero: “Libro entrevisto. Poética para escritores jóvenes, deshilvanada, miscelánea, antológica, con guía de lecturas.” Y también: “Pensamos hacer un libro sobre técnicas literarias o, mejor dicho, una suerte de ordenamiento alfabético, un diccionario de temas literarios, libros y autores. Un poco como *El ABC de la lectura*, de Pound.” (Bioy Casares 2006: 890). Nosotros mismos, alguna vez, elaboramos el boceto de una historia de la poesía argentina, hecha a la manera de una antología poundiana. Pero el proyecto que firmamos con María Teresa Gramuglio, D. G. Helder y Sergio Delgado, no le interesó a nadie. Es decir, a ninguna editorial. Imprevistamente, debido a una oferta de trabajo y casi olvidado de este antecedente que recuerdo ahora dado el carácter memorialístico de esta exposición, di hace



unos días un curso titulado “La historia de la poesía argentina en cinco poemas”. Intervino el azar. El curso iría a darse los sábados del mes de agosto. Que tiene cinco sábados. Si hubiera ido en julio o en septiembre debería habérmelas arreglado para imaginar una historia de la poesía argentina en cuatro poemas. Los cinco que elegí fueron “Sonatina” de Rubén Darío, “Exvoto” de Oliverio Girondo, “Jornada” de Juan L. Ortiz, “Sutherland. Retrato destruido de Churchill” de Juana Bignozzi y “Ayer” de Cecilia Pavón. El “método” fue poundiano. Elegí cinco poemas a los que, dentro del cronológicamente estrecho límite de la poesía argentina, les cupiera la nominación de “clásicos” que establecía Pound: “Un clásico no es un clásico por conformarse a ciertas reglas estructurales o ajustarse a ciertas definiciones (probablemente desconocidas por el autor). Es clásico por cierta eterna e irreprimible lozanía.” (1977: 11). En otra fórmula: “La literatura es una novedad que SIGUE siendo una novedad”. (1977: 24). Pero esta misma idea también me obligaba a seguir otra de las “obligaciones” de Pound, quien le exigía al crítico su “ideograma” de lo bueno, de lo que él consideraba escritura válida, de modo de saber por dónde andaba (Pound 1978: 59). Y que es función del crítico establecer cuáles obras particulares le parecen buenas, óptimas, indiferentes, válidas, no válidas, estableciendo, de este modo, la necesidad de instalar en el discurso de la crítica, la idea del valor, o si ustedes prefieren, el valor del valor.

Era reconfortante leer a Pound en aquellos años ochenta cuando no el valor (que podía medirse por consensos críticos, universitarios o por centimetrage en los desaparecidos suplementos culturales de los diarios o revistas especializadas) sino su refrendación por una subjetividad, estaba por completo puesta entre paréntesis debido, tal vez, a una lectura demasiado literal, sobre todo de su título, del famoso y provocador ensayo de Roland Barthes, “La muerte del autor”, cuyas fotocopias, en aquellos años, circulaban con la urgencia de una proclama política.

Hay, en los *Diarios* de Gombrowicz, una escena conmovedora, que es cuando el maduro Witold se recuerda a sí mismo como un joven principiante, después de haber publicado un relato en una revista polaca, siendo motivo de burla de algunos escritores consagrados. Y está el joven Gombrowicz sentado solo a una mesa, con la cabeza entre las manos y piensa, el viejo Gombrowicz, cómo le hubiera gustado al joven que viniera él, el viejo, y lo tomara de los hombros, y le dijera que no se preocupara, que las cosas no iban a ser siempre así. Para muchos de los jóvenes críticos y poetas de los años ochenta Pound fue esa especie de nuestro propio yo maduro, que más de una vez nos palmeó los hombros para decirnos que las cosas no iban a ser así todo el tiempo. Y algo de nuestro desasosiego,



producto de la época y de la edad, parecía calmarse cuando escuchábamos a Pound decir, por ejemplo, que la filología se había inventado para inhibir la facultad de pensar. Según Pound, cuando en 1848 en Alemania se observó que alguna gente pensaba, se entendió que era necesario restringir esa peligrosa actividad, por lo que el Estado comenzó a darles a los pensadores un “huevo de porcelana”, llamado beca, y poco a poco se los incapacitó a los pensadores para la vida activa, o para cualquier contacto con la vida en general. Como, dice Pound, la literatura fue permitida como objeto de estudio, dicho estudio se estructuró de tal manera que la mente del estudiante lograra desviarse de la literatura a la estupidez (1978: 32).

Pero nuestro Pound bélico también intervenía para ayudarnos a pensar algunas difusas percepciones que teníamos y no alcanzábamos a formular del todo. Y si, por ejemplo, nosotros entendíamos que los relatos y las novelas de Juan José Saer eran el motor de buena parte de la poesía que estábamos escribiendo o imaginando o leyendo o valorando en esos años, mientras que, a su vez, tratábamos de desentendernos de ese pensamiento, que nos parecía equivocado, ahí estaba Pound para señalar que no estábamos tan equivocados si es que, como decía él, durante el siglo XIX no solamente la superioridad de la prosa era obvia frente a la poesía sino, que, además, “la expresión principal de la conciencia del siglo XIX está en la prosa”, de modo, decía, que hoy nadie puede escribir versos verdaderamente buenos si no conoce a Stendhal o a Flaubert. Pero no TODO Stendhal o TODO Flaubert sino *Rojo y negro* y la primera mitad de *La cartuja de Parma*. (Pound 1978: 50). Más adelante y más precisamente: “La primera parte de *Rojo y negro*, de Stendhal y las primeras ochenta páginas de *La cartuja de Parma*.” (Pound 1977: 71)

También, en *El arte de la poesía* Pound señalaba que “la gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades” (1978: 37) y que, al analizarla es posible que ese objetivo haya sido logrado por varios tipos claramente definibles y diferenciados de escritores, presentados así:

- a) *Los inventores*, descubridores de un proceso particular, o de más de un modo y proceso. (...)
- b) *Los maestros*. Esta es una clase muy pequeña y hay muy pocos que lo son realmente. El término se aplica con propiedad a los inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de asimilar y coordinar un número considerable de invenciones anteriores. (...)¹

¹En *El ABC de la lectura* precisa: “Hombres que combinan cierto número de estos procesos y que los usan igual o mejor que los maestros.” (Pound 1977: 32)



c) *Los diluidores*, que siguen a los inventores o a los “grandes escritores”, y que producen algo de menor intensidad, una variante más débil, algo difuso o tumefacto que va a la retaguardia de lo válido.

d) (Y esta clase produce la mayor parte de lo que se escribe). Los que hacen una obra más o menos buena en el estilo más o menos bueno de un período.²

e) *Belles Lettres*. Longo, Prévost, Benjamin Constant, que no son precisamente “grandes maestros”, de quienes es difícil decir que dieron origen a una forma, pero que sin embargo han llevado algún estilo a un alto desarrollo.³ Los literatos. Es decir, hombres que realmente no han inventado nada, pero que se han especializado en alguna parte de la literatura, que no pueden ser considerados como “grandes hombres”, o como autores que procuran dar un cuadro completo de la vida, o de su época.

f) *Los iniciadores de manías*. que inician una moda cuya ola cubre las letras durante unos siglos, o décadas, y luego desaparecen, dejando las cosas tal como estaban.

(Pound 1978: 37-39)

Este listado parecía dispuesto para que quien quisiera pudiese anotar al margen sus propios ejemplos de inventores, maestros, literatos, iniciadores de manías, dado el “estado” de una literatura nacional, transnacional o en una lengua determinada en el momento en que se lo leyera y dada, además, la formación de quien lo estuviera leyendo. Como esto, les decía, tiene carácter de “memoria” y tal vez corresponda hacerlo valer además como honesto documento, voy a transcribir los nombres que pusimos entonces al lado de algunas de esas categorías.

Inventores: Browning, Góngora, Eliot, Baudelaire.

Maestros: Borges, Lezama Lima, Wallace Stevens, Mallarmé.

Diluidores: Girri, Ungaretti, Verlaine, Juan L. Ortiz.

Iniciadores de manías: Sarduy, Artaud, Ginsberg.

No podría hoy confirmar creo que ninguno de esos nombres en sus respectivas categorías. Tampoco desestimarlos del todo. Aunque quepa, cuarenta años después, preguntarse en qué estaríamos pensando al imaginar a Juanele Ortiz en la más bien triste

²En *El ABC de la lectura* precisa: Son “los buenos escritores sin cualidades salientes. Hombres que han tenido la suerte de nacer cuando la literatura de un país ha dado marcha hacia delante o cuando alguna rama especial de la literatura es “saludable”. Por ejemplo, los que escribían sonetos en la época del Dante, los que escribieron breves poemas líricos en tiempos de Shakespeare, o por varias décadas después, o los que escribieron novelas o cuentos en Francia después que Flaubert les enseñó a hacerlo”. (Pound 1977: 32-33)

³En *El ABC de la lectura* los llama “literatos”: “Es decir, hombres que realmente no han inventado nada, pero que se han especializado en alguna parte de la literatura, que no pueden ser considerados como “grandes hombres”, o como autores que procuran dar un cuadro completo de la vida, o de su época”. (Pound 1977: 33).



categoría de aquellos que van a la retaguardia de lo válido. Y cómo fue que nos olvidamos, en el momento de hacer esas anotaciones, que también era un momento de diversión, de armar, a mano alzada, nuestra propia antología, de algunos autores, visto el conjunto en perspectiva, tan importantes para nosotros entonces: Rubén Darío. César Vallejo. Cavafis. La fuente de Juvencia, dice Walter Benjamin, se alimenta de las aguas del Leteo. Nada renueva más que el olvido.

Claro que no sólo leíamos a Pound. En esos mismos años nos prestamos, subrayamos, discutimos los volúmenes II y III de *El poeta y su trabajo*, traídos a la Argentina después de la dictadura por Hugo Gola, quien era su editor en la Universidad Autónoma de Puebla, en México. Leímos *Función de la poesía y función de la crítica*, de Eliot, en versión de Jaime Gil de Viedma. Y leímos (muchísimo) a Cavafis en la versión de Juan Carvajal que era la que se conseguía en aquellos años:

“Che fece il gran rifiuto”

Para algunos hombres,
llega siempre algún día
en el que es preciso
decir SÍ o NO.
Los que llevan adentro el SÍ
se manifiestan enseguida
al decirlo
progresan
en la estima de los demás
y según sus propias leyes.

Aquellos que han rehusado
no se arrepienten de nada:
si se les preguntara de nuevo
repetirían: NO
y sin embargo ese NO
ese justo NO,
los abruma el resto de su vida.

(Cavafis 1982: 18)

Luego de buscar (y encontrar) el origen de la cita que da título al poema fuimos solidarios con la versión compasiva y benevolente de Cavafis (en relación con la del Dante) en cuanto a que el papa Constantino no habría abdicado por cobarde, sino en un acto cargado de humildad y escrúpulos. Y nos identificamos (todavía) con aquellos que dicen que no, lentos caminantes de

paso firme, sobrepasados, en cada vuelta, por los ágiles atletas del presente continuo. Pocos años después entrevistamos a Aldo Oliva. Nos dijo que se sentía “un hijo ilegítimo de este sistema”. Le preguntamos quiénes eran los legítimos: “aquellos que flotan sobre el mar” (Prieto y G. Helder 1988: 3). Los que no se hunden nunca. No porque naden. Sino porque flotan. Los que, podemos agregar ahora, llevan adentro el sí y progresan en la estima de los demás y según sus propias leyes.

El poeta y su trabajo II. Subrayados.

“Seferis habla de Cavafis”.

Aquí, también, como arriba, cuando habla de precisión, Cavafis, tiene, creo, una cosa en mente: *la objetividad*.

El demótico necesitaba algún tipo de agente depurador: encontró a Cavafis.

Cavafis escuchaba cuidadosamente cualquier conversación que su oído atrapaba en la calle, en la Bolsa de valores; en realidad buscaba tales ocasiones, incluso admitió que era un oyente furtivo.

Cavafis escribió en su propio lenguaje, pero aquellos que intentaron imitarlo escribieron en el lenguaje de nadie. (Seferis 1983: 14, 17, 18)

“Denise Levertov”

Sí, hay algo fatigoso en el proceso creativo: pero consiste en *enfocar la atención en lo que es dado* y no en “la lucha por la expresión”. Allí reside un malentendido básico.

Y si el artista suda y sufre, no es porque deba esforzarse por descubrir las palabras con que contar esa nueva historia, sino porque su atención tropezó, miró hacia otro lado y desapareció -muy probablemente para siempre- en una de las muchas esquinas, sin dejar rastros. (Levertov 1983: 54)

“William Carlos Williams”

ENTRE LAS PAREDES

de las alas traseras
del hospital donde
nada

crece quedan



cenizas

donde brillan
los rotos
pedazos de una verde
botella.

(William Carlos Williams 1983: 104)

“Conversación con Juan L. Ortiz”

Pero siéntese aquí, de frente al paisaje. Lo noto cansado, le va a hacer bien mirar el río... (Zito Lema 1983: 109)

El poeta y su trabajo III. Subrayados.

“Robert Creeley”

La cuestión de la sinceridad en sí misma puede ser, sin embargo, un refugio de tontos. (...) Pero voy a considerar la sinceridad a partir de mis propias referencias que van nuevamente a Pound, al ideograma y que él alude: el hombre se sostiene en sus palabras. *Esa* clase de sinceridad ha sido importante para mí y es otra medida de compromiso con lo que estoy haciendo (Wagner 1983: 39).

Función de la poesía y función de la crítica. T. S. Eliot. Subrayados.

Me limito a afirmar que todos los asuntos humanos se implican mutuamente, que por ello toda historia es abstracción, y que si se intenta llegar a la comprensión total de la poesía de un período se ve uno forzado a considerar materias que a primera vista guardan escasa relación con la poesía.

Cada maestro de la crítica efectúa un útil servicio por el simple hecho de equivocarse de modo distinto que sus antecesores; cuanto más larga es la secuencia de críticos, mayor corrección es posible.

Cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa se dice mejor en prosa. (Eliot 1955: 89, 121, 161).

Con muchas de estas ideas (tal vez por momentos olvidadas, tal vez recordadas mal) pero siempre con esta enseñanza de Pound como insistente susurro (“es mejor que nombre los pocos poemas hermanos que resuenan en mi cabeza a que registre mi habitación en busca de números atrasados de revistas”) (Pound 1978: 23) empecé, como les decía, a dar clases de

Literatura argentina en la Universidad, ese ámbito complejo, permisivo y restrictivo a la vez en el que cabe tener siempre presente la máxima enseñanza María Teresa Gramuglio: “en la academia, contra la academia” (Podlubne y Prieto 2014: 263). En la misma cátedra de Literatura argentina, o en algunos seminarios más específicos, empecé a probar ideas en cuanto a la construcción de una historia de la poesía argentina, que estuviera basada en algunos de los ejes sugeridos más arriba, teniendo en cuenta la precaución con la que debemos valernos de cada uno de estos instrumentos, casi todos pensados para una literatura continental, de cientos de años y usados por nosotros para una literatura cortísima y de lengua, además, transplantada. Cuando Pound, o Eliot, o Harold Bloom, dicen “cada cien años aproximadamente” (Eliot 1955: 120), nosotros debemos tener en cuenta que eso que para ellos es un período, es para nosotros casi más que una totalidad. Aun así, fueron esas lecturas las que nos acompañaron en el proyecto de estudiar la poesía argentina a partir de una historia de la poesía argentina, que yo a su vez multipliqué en una serie de historias, de microhistorias, convencido de que el “valor” Oliverio Girondo, por ejemplo, es impertinente para medir el “valor” Juan L. Ortiz, y ambos, juntos o separados, son impertinentes para medir el renovado “valor” Alfonsina Storni, y que es el valor completo de cada una de estas series el que a su vez valora la obra de quienes forman parte de ella y que ese valor es, además, perecedero: está signado por el presente. Como dice Benjamin: siempre se trata de presentar una obra dentro de “su” tiempo, es decir, no el tiempo en el que nació, sino dentro del tiempo en el que las estamos leyendo: nuestro propio tiempo. La historia de la literatura, por lo tanto (leí en un provechoso manual o lo interpreté así) es “una línea trazada en la corriente de un río” (Perkins 1992: 36).

Y también con muchas de estas ideas (propiciantes y restrictivas) empezamos a escribir nuestros poemas “en serio” (parafraseo acá a Juana Bignozzi: “la vida en serio” - poema, dicho sea de paso, publicado seguido por otro titulado “la literatura en serio”) (Bignozzi 1990: 21). En cuanto a nosotros, ese “en serio” (que no tiene que ver ni con la solemnidad ni con el aburrimiento que, nos recordaba Pound, estaban completamente fuera de lugar) está más bien relacionado con el apartamiento de unos primeros poemas que leo hoy como intimistas, confesionales, signados más por experiencias literarias que por experiencias personales y siempre, como señaló Levertov, esforzadamente distraídos en busca de las palabras justas que, por lo tanto, no se presentaban nunca pues no estábamos haciendo más que alejándonos de ellas. Creo, sin embargo, que no corresponde presentar ni analizar aquí ninguno de nuestros poemas “en serio”. Aunque sí me gustaría decirles que a lo



largo de la composición de este breviario tuve todo el tiempo presente este, diría Pound, “poema hermano”, firmado por D. G. Helder en el que creo escuchar los ecos de aquellas lecturas de juventud: novedad, invención, inspiración, emoción, objetividad, lenguaje depurado, sinceridad, paisaje y que, desmintiéndolo en su primera línea, confirma en el conjunto el signo de una época. Por lo menos, de una época de nosotros dos.

“Supermercado Makro”

No es cierto que la emoción perdure.
Más chance de perdurar tiene la decepción,
pero tampoco. Esto es un puente,
cuando todavía no es de noche
de aquel lado parpadea un letrero de neón.
Hay una playa de estacionamiento,
unos pocos autos, una cúpula de hierro.
Se corta el chorro de mucosa que lanzaba
un canalón desde lo alto a un pozo;
suena ahora un silbato, ya no suena.
Las fases de la luna era el tema cuando entramos
hace un rato a una iglesia que se impone
por altura y estilo a las barracas del sur;
bajamos a la cripta donde ardía un mechero
y en los vitrales tocados por la última luz
nos pareció ver que un rostro
a punto de asomar se disipaba.
Así también, sobre estas negras aguas drogadas
ningún espíritu puede agitarse
ni descollar entre nubes el reflejo
de las siluetas que cruzan el puente.
No hay, por genuina que sea,
entre las torres de hormigón que allá en el fondo
suben al cielo, impávidas, una sola
que el roce de un ala no pueda derribar.

(García Helder 1994: 9)

Referencias bibliográficas

Bignozzi, Juana (1990 [1967]). *Mujer de cierto orden*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*, Buenos Aires, Destino.
Cavafis, Constantino (1982). *Poemas completos*, México, Juan Pablos Editor. Versión de Juan Carvajal.

- Eliot, T. S. (1955 [1933]). *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Editorial Seix Barral. Traducción de Jaime Gil de Biedma.
- García Helder, Daniel (1994). *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Levertov, Denise (1983 [1973]). "Denise Levertov". Versión de Patricia Gola. En Seferis et al. (1983). *El poeta y su trabajo II*. Puebla. Editorial Universidad Autónoma de Puebla: 43-62.
- Perkins, David (1992). *Is literary history possible?* Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Podlubne, Judith y Prieto, Martín (2014). "Un autorretrato indirecto", entrevista a María Teresa Gramuglio. En Judith Podlubne y Martín Prieto (editores). *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica. Quince ensayos y una entrevista*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora/ UNR: 233-285.
- Pound, Ezra (1977 [1934]). *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. Traducción de Patricio Canto.
- Pound, Ezra (1978 [1954]). *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz. Versión directa de José Vázquez Amaral.
- Prieto, Martín y D. G. Helder (1988). "Me siento un hijo ilegítimo de esta cultura", entrevista a Aldo Oliva. *Diario de Poesía* 9: 2-3.
- Seferis, Giorgos (1983 [1967]). "Seferis habla de Cavafis". Versión de Patricia Gola. En Seferis, G. et al. (1983). *El poeta y su trabajo II*. Puebla. Editorial Universidad Autónoma de Puebla: 13-28.
- Wagner, Linda. (1983 [1965]). "Un coloquio con Robert Creeley". Versión de Martha Block.
- Stevens, Wallace et al. (1983). *El poeta y su trabajo III*. Puebla. Editorial Universidad Autónoma de Puebla.
- Wellek, René (1983). *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Editorial Laia. Selección y presentación de Sergio Beser. Traducción de Luis López Oliver.
- Williams, William Carlos (1983). "William Carlos Williams". En Seferis, G. et al. (1983). *El poeta y su trabajo II*. Puebla. Editorial Universidad Autónoma de Puebla: Versión de Lamis Feldman y Gabriel Rodríguez.
- Zito Lema, Vicente (1983 [1973]). "Conversación con Juan L. Ortiz". En Seferis, G. et al. (1983). *El poeta y su trabajo II*. Puebla. Editorial Universidad Autónoma de Puebla: 109-124.

Martín Prieto: Profesor de Literatura Argentina II en la UNR. Licenciado en Letras y Doctor en Literatura y Estudios Críticos por la UNR. Formó parte del Consejo de Redacción de *Diario*



Artículos. Prieto

de Poesía (1986-2001) y dirigió la revista *Transatlántico* (2007-2013). Editó *Rosario ilustrada: guía literaria de la ciudad* (en colaboración con Nora Avaro, 2004). Editó y prologó, entre otros, *Obra poética de Irma Peirano* (2003), *María Teresa Gramuglio. La exigencia crítica* (en colaboración con Judith Podlubne, 2014), *Juan José Saer. Una forma más real que la del mundo. Conversaciones compiladas* (2016), *Los ojos nuevos y el corazón. Antología de la poesía moderna de Santa Fe* (2018). Es autor de *Breve historia de la literatura argentina* (2006), *Saer en la literatura argentina* (2021), *Un enorme parasol de tela verde* (2023), *Un poema pegado en la heladera* (2024). Su primer libro de poemas es *Verde y blanco* (1988), y el último, *Lo que no debió pasar y pasó* (2021). Fue director del Centro Cultural Parque España (AECID), entre 2007 y 2014; director del CELA/ UNR (desde 2018) y coordinador del Festival Internacional de Poesía de Rosario (2013-2015).