

## **SOBRE PAJAROS, PORTAVIONES Y EL VERBO *SIMBOLIZAR* EN POESIA: A PROPOSITO DE UN POEMA DE IAN HAMILTON FINLAY**

**Esteban Pujals Gesali**  
*Universidad de Málaga*

### **ABSTRACT**

This paper sees 20th C. poetry in general, and British and North American contemporary poetry more specifically, not as a single, homogeneous tradition, but as split into two different traditions corresponding to two very different attitudes towards meaning, the romantic-symbolist and the modern-materialist. Consideration of this split and of anthropologist Dan Sperber's view of symbolic behaviour as an activity rather than a code helps illuminate one of I. H. Finlay's most effective object poems.

A lo largo de la década de los '70 Ian Hamilton Finlay, sin duda uno de los más innovadores entre los poetas británicos de la segunda mitad de nuestro siglo, concibió una serie de poemas-objeto que fue disponiendo en lugares apropiados de su casa-jardín-museo de Little Sparta, en Strathclyde<sup>1</sup>. Uno de estos poemas consiste en una especie de mesa de piedra, tallada en forma de portaviones y situada en el jardín sobre un soporte también de piedra. El visitante puede observar este poema, acercarse a él, tocarlo, alejarse de nuevo para verlo desde cierta distancia. Cuando ya casi ha perdido el interés por él y se dispone a avanzar hacia algún otro poema de los que están dispuestos por el jardín, observa el "lector" cómo súbitamente un gorrión se posa sobre la mesa, toma una miga de pan que a él le había pasado inadvertida, y vuelve a emprender el vuelo, perdiéndose entre los árboles. Queda entonces el visitante del museo atónito ante esta metamorfosis del pájaro arcádico en bélico artefacto, ante la perversidad de la mente que ha concebido el brutal *trompe l'oeil*, y queda sobre todo admirado por lo efectivo, sencillo y repentino de la experiencia.

Resulta irrelevante el hecho de que el poema sea *sin palabras*, pues Finlay se ha negado repetidamente a establecer diferencias entre su trabajo con tipografía sobre papel y su manipulación de imágenes y objetos para conseguir

sus sorprendentes efectos retóricos. Lo que sí plantea el poema es una explicación sobre el modo en que sucede, sobre el grado de responsabilidad que corresponde al autor y al lector en la "lectura" del poema por parte de éste último. Pues si es cierto que el primero ha calculado muy bien el comportamiento del pájaro y la reacción del lector, también lo es que ha sido la respuesta automática de éste, su rapidísima aceptación de una analogía como la *explicación* del problema, lo que de algún modo ha construido su peculiar experiencia del poema. Ahora bien, ¿en qué sentido *explica* tal analogía el poema? ¿No es el texto visual, ahora que el visitante de Little Sparta lo considera en relación con el vuelo de los pájaros/aviones, tan enigmático como antes de la aparición del elemento antológico? ¿En qué sentido es más explicable el poema como artefacto que convierte a los pájaros en aviones o viceversa que como mesa-en-forma-de-portaviones? En ambos casos de lo que se trata es de la yuxtaposición arbitraria de realidades de órdenes dispares y tal vez lo más llamativo en el funcionamiento del poema sea la facilidad con la que el lector acepta como resolución del problema precisamente aquello que, lejos de resolverlo, lo duplica, lo prolonga extendiendo una asociación arbitraria entre el portaviones y una mesa de jardín al ámbito aéreo.

La mesa-portaviones de Finlay tiene el extraordinario interés de situarse de un modo muy ingeniosamente complejo en un punto ambiguo, intermedio, entre las dos tradiciones cuya existencia es ya necesario dar por supuesta en la poesía escrita en lengua inglesa desde la primera guerra mundial hasta hoy mismo. Marjorie Perloff<sup>2</sup> consideraba hace unos años la creciente importancia que en el avanzar del siglo han ido adquiriendo poéticas que tratan el lenguaje, no como el opaco vehículo de una realidad trascendente, sino literalmente como lenguaje, como materia que el poeta toma, segmenta, subraya y sobre todo combina significativamente en su escritura de la vida, *presentación directa* de realidad, construcción con materiales que le preexisten; pues desde tal óptica nada hay detrás del lenguaje sino el vacío. El desarrollo de estas poéticas constituye una tradición que desde alrededor de 1914<sup>3</sup> plantea una alternativa radical a la poética simbolista, a los hábitos dualistas de poetas que, como Keats y Tennyson, como Yeats y Mallarmé, como T. S. Eliot y W. Stevens, o como en nuestros días G. Hill o R. Lowell entienden que el poema pertenece a un orden ontológico diferente (*superior*, debe entenderse) del de la experiencia y que el lenguaje del poeta es *otro* que el lenguaje sublunar del intercambio cotidiano. Ambas distinciones se fundamentan en una convicción romántica sobre la separación entre sujeto y objeto y también, y como consecuencia, sobre la superioridad del poeta (la *Imaginación*) respecto a sus semejantes, convicción esta última que en modo alguno se atreverán los poetas a explicitar hoy pero que curiosamente preside gran parte de la poesía que se imprime, lee, premia y antologa en nuestros días.

El hecho de que la tradición simbolista, más o menos modificada en su superficie, sea aún hoy la tradición poética dominante en Inglaterra y, aunque en menor medida, también en los E.E.U.U. en absoluto justifica el dogmatismo

SOBRE PAJAROS, PORTAVIONES Y EL VERBO SIMBOLIZAR EN POESÍA:  
A PROPOSITO DE UN POEMA DE IAN HAMILTON FINLAY

arbitrario de afirmaciones como la de H. Bloom: "*Modernism in literature has not passed; rather it has been exposed as never having been there*"<sup>4</sup>. Bloom consigue definir la poesía compuesta hoy en inglés como romántica por el sencillo procedimiento de considerar poetas memorables a los afectos a la tradición simbolista, excluyendo del canon a quienes no lo son. Desde tal perspectiva resulta evidente que la modernidad en poesía no ha podido consistir en otra cosa que en la incorporación al poema a partir de la segunda década de nuestro siglo de ciertos elementos temáticos, ciertas referencias a automóviles y aeroplanos que en modo alguno bastan para formular en términos históricos un cambio de paradigma. Pero si entendemos el movimiento *Imagiste* como la ruptura muy real que supuso, no ya con ciertos usos lingüísticos esclerotizados, sino con la base simbolista misma de una concepción del lenguaje poético; si consideramos el abismo que a partir de la tercera década del siglo separa las obras de Eliot y de Pound; y si admitimos el especial interés que reviste la actividad de poetas norteamericanos como G. Stein, L. Zukofsky, E. Dorn, F. O'Hara, J. Cage, D. Antin o los autores vinculados a la revista *L=A=N=G=U=A=G=E*; o a este lado del Atlántico, de S. Beckett, C. Middleton, T. Raworth o A. Fisher, junto a los autores británicos incluidos en la antología de Emmett Williams<sup>5</sup>, no es posible dudar sobre la ruptura muy real con la tradición simbolista que ha tenido lugar en la poesía de nuestro siglo compuesta en lengua inglesa. Existe una "tradición moderna" (la paradoja no es más chocante que la de la "contemporaneidad romántica" propugnada desde posiciones diferentes por Harold Bloom y Robert Pinsky) y lo que comparten sus integrantes es la negativa a utilizar la poesía como vehículo de un *más allá* de la experiencia. Para los poetas de esta "tradición" la escritura no es un modo de trascender el desorden en que consiste la experiencia sino un intento de adecuarse a él, de hacerlo soportable mediante una búsqueda poética que genere en los individuos la capacidad de operar realmente con la experiencia en términos que le son propios en lugar de *sustituirla* por otra cosa.

Los escrúpulos que con respecto a la poética simbolista manifiestan los poetas que se insertan en la *otra* tradición pertenecen tanto al orden ético como a los epistemológico y estético. Cuando John Cage afirma: *I'd never been interested in symbolism*... "*I preferred just taking things in themselves, not as standing for other things*"<sup>6</sup>, está situándose en una posición diferente, antagónica respecto a una visión ilusionista del lenguaje y está al mismo tiempo criticando con la ironía implícita en su afirmación el lenguaje de suplantación simbolista en el que la palabra sólo tiene valor en tanto que vehículo de un ámbito más puro, o más duradero y estable, o más verdadero, que el correspondiente al lenguaje. Para Cage, como para todos los poetas que ven su trabajo como una superación del dualismo típico del poeta simbolista, el objetivo de éste es la trascendencia del ámbito objetivo de la experiencia, que es sustituida por un plano ilusorio, ficticio como la *supreme fiction* stevensiana, un plano que desde la perspectiva de la tradición vanguardista tiene tan poca

consistencia como la religión para el agnóstico. Desde la óptica cageana el método simbolista de suplantación lingüística resulta banal en una sociedad hipersemiotizada en la que los *media*, la publicidad muy en especial, utilizan procedimientos análogos para alimentar la demanda por parte del público de ámbitos ilusorios más seguros y atractivos que los de la propia experiencia.

Las dudas de Cage con respecto a la legitimidad de la actividad simbólica en poesía pueden confirmarse desde los términos, no ya de una epistemología rigurosa, sino del sentido común: la visión simbolista de una realidad escindida en significantes lingüísticos *insignificantes*, prosaicos, y en significados poéticos, ideales, resulta extraordinariamente ingenua desde el momento en que consideramos el status de las correspondencias entre ambos planos. Tal vez la formulación más conocida y explícita de esta correspondencia en el contexto angloamericano sea la célebre observación de Eliot respecto al correlato objetivo en su ensayo sobre *Hamlet*: “*the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked*”<sup>7</sup>. Dejando a un lado la cuestión de que una obra literaria no está hecha de *facts* sino de palabras, es evidente que Eliot concibe la realidad como un todo escindido: por un lado los hechos, los datos, el lenguaje; por otro, la emoción, la idealidad, lo inefable. La distancia entre ambos planos es salvada por el correlato objetivo, por el símbolo, un artefacto semiótico que “evoca” lo uno mediante lo otro gracias a una relación análoga a la que en el lenguaje vincula el significante al referente de un signo. Confirma esta visión eliotiana de la significación toda lectura de *The Waste Land* y, sobre todo, de *Ash Wednesday*.

¿Pero en qué sentido es un símbolo análogo a un signo? Es bien sabida la extraordinaria variabilidad de las formas simbólicas, perfectamente capaces de sufrir modificaciones al variar el contexto e incluso en el seno de un mismo contexto; la inestabilidad de su relación con supuestos “simbolizados” resulta también llamativa y la consideración de los elementos simbólicos en la obra de Verlaine o de Yeats o del propio Eliot revela también la naturaleza en gran medida subjetiva, caprichosa, vinculada a la experiencia misma del poeta —o del lector— de las relaciones simbólicas, pues toda relación simbólica es susceptible de diferente interpretación por parte de lectores diferentes. En tales circunstancias cabe dudar seriamente de la adecuación de una noción semiótica a la explicación de los fenómenos simbólicos, máxime si pensamos que el simbolismo, considerado como uno de los modos, aspectos o fases de la poesía de las culturas occidentales, es una aplicación restrictiva de la acepción más amplia del vocablo, para los antropólogos el conjunto de la actividad sistemática pero irracional que todo análisis revela en una cultura. La hipótesis de la existencia de un código en el que varía la forma de los “significantes”, en el que la relación de éstos con sus correspondientes “significados” es inestable, pudiendo los “significados” ser diferentes en cada aparición de los “significantes”, y que puede tener un funcionamiento subjetivo y no sólo social, ofrece un

aspecto general altamente improbable. Desde el punto de vista del antropólogo la visión semiótica del simbolismo es contradictoria con los hechos, pues considerado como un sistema comunicativo el simbolismo se presenta asombrosamente ineficaz y plantea por ello la necesidad de explicar su vigorosa existencia en culturas que, como las de las sociedades postindustriales contemporáneas, han desarrollado sistemas de comunicación altamente especializados en sus funciones. Por ello Dan Sperber ha argumentado<sup>8</sup> que la visión semiótica con respecto al simbolismo no es sino un prejuicio cultural profundamente arraigado en las culturas occidentales que nada en la experiencia permite confirmar.

A la visión semiótica con respecto a los fenómenos simbólicos Sperber opone una perspectiva generativa, cognoscitiva: el simbolismo es la actividad del pensamiento humano ante relaciones, hechos o situaciones que no admiten ser procesados conceptualmente, bien por presentarse como materiales difusos, insuficientemente analizados, o bien por plantear contradicciones con datos previamente almacenados en la memoria conceptual. Desde esta perspectiva el simbolismo no es cuestión de "símbolos" que "simbolizan", sino de la actividad asociativa desencadenada en el sujeto cuando su mecanismo conceptual resulta desbordado por un tipo de información no susceptible de análisis, de tratamiento conceptual. El simbolismo no sería, así, un sistema de equivalencias sino un tipo de actividad intelectual; y no habría "símbolos" sino objetos (todos los objetos posibles de la percepción) susceptibles de tratamiento simbólico por un sujeto ante el que se presenta información insuficiente para su tratamiento conceptual. Para Sperber la actividad asociativa, simbólica, no *usa* relaciones existentes socialmente, sino que consiste en la *invención* de relaciones nuevas por parte de un sujeto, relaciones vinculadas a su subjetividad y no sujetas a los valores de verdad o falsedad como las conceptuales pero capaces de asimilar la información incompleta y de reforzar la coherencia de la memoria subjetiva, de la experiencia del sujeto. Desde esta óptica la transitividad del verbo *simbolizar* en español, en inglés y en otras lenguas europeas no hace sino reflejar el prejuicio semiótico de las culturas occidentales que la poética simbolista acepta ingenuamente, pues incluso un análisis superficial del fenómeno revela las dificultades que implica su consideración como un código. La aceptación acrítica de este prejuicio por parte de la tradición dominante en la poesía contemporánea determina una visión de la realidad para la que ésta se oculta bajo las superficies, en la que la verdad no está a la vista sino que debe ser buscada *detrás* de las apariencias: una visión en la que la forma esconde el contenido en lugar de revelarlo, de crearlo.

Frente a esta actitud los poetas de la *otra* tradición contemplan la realidad, la figura, como ya desnuda: no hay nada que desvelar en la estatua y hurgarle las tripas sólo revelará la presencia de mármol y más mármol; el que resplandecía ya en la superficie, oculto a la visión del poeta simbolista por su propia necesidad psicológica o cultural de buscar *detrás*. Como en el caso de los pintores y escultores a partir de la experimentación de Picasso y de Braque

en los años en torno a 1910, los poetas de la *otra* tradición, desde el trabajo de Gertrude Stein en *Tender Buttons* (1914) y de Pound en los primeros *Cantos*, abandonan la ambición de perfeccionar el sistema ilusionista del poema, equivalente verbal del engaño al que aspiraba, según la leyenda, Zeuxis al pintar cerezas que los pájaros confundieran con las reales. Pasan, muy al contrario, estos poetas a la investigación de las superficies: no hay para ellos más “profundidad” que la de la referencia lingüística. Lo cual no quiere en absoluto decir que haya en el poema menos misterio; de hecho, el quebrantamiento del discurso, típico de los poetas vanguardistas del período de entreguerras y de sus herederos de nuestro fin de siglo, da lugar a situaciones mucho más enigmáticas que las generadas por la opacidad del lenguaje simbolista. Pero son modos diferentes del misterio: por un lado la sugerencia analógica de una sobrenaturalidad ordenada, compensación del caos natural; por otro la *presentación* de una cotidianeidad no por cercana, por íntima, menos inexplicable, toda en el mismo plano y sin dualismo posible, toda lingüística y al mismo tiempo fragmentada.

El trabajo de poetas como Stein y Pound, como Williams y Zukofsky, como Finlay, Middleton, Cage, Raworth o Antin abole la torre de marfil lingüística desde la que opera el poeta simbolista: la metáfora, la disociación de la realidad fundada en correspondencias analógicas, repugna a estos poetas como repugna al pintor cubista o postcubista la aceptación ingenua del ilusionismo del cuadro. En su lugar aparece en el poema el elemento constructivista que caracteriza el pensamiento y la actividad estética de nuestro tiempo: frente al énfasis en la homogeneidad de la superficie lingüística del poema, vehículo del paratexto emocional y objeto muy principal de la atención del poeta simbolista, el poema no-simbolista se presenta como la organización empíricamente verosímil de una compleja situación verbal a la que, como en el poema simbolista, no corresponde ni una *solución* ni es aplicable una traducción conceptual más sintética, pero que evita tanto la metáfora como el dualismo alegórico que implica en su conjunto la retórica del poema simbolista. A menudo el poema se plantea como un cruce entre dos o más textos de procedencia dispar y de diferente status: un *collage* que construye una situación significativa, reveladora, puesto que revela, subraya, las cualidades verbales de los diferentes fragmentos. Es el caso de los *Cantos*, de *A*, de *Gunslinger*, de *A Year from Monday* y de muchos de los textos de Raworth, de Middleton o de los poetas vinculados a la revista L=A=N=G=U=A=G=E. Otras veces la yuxtaposición del material lingüístico obedece a criterios más complejos: este es un campo favorito de la atención de John Cage, quien ha desarrollado métodos muy artificiosos de utilización del azar en las decisiones sobre la yuxtaposición y segmentación de las unidades verbales con las que compone habitualmente. Cage ha utilizado también otros procedimientos de desorientación semántica (o de liberación de la palabra, desde su óptica) que parten de un texto totalmente continuo y transparente para sorprender al lector súbitamente con una falla de la coherencia del discurso que resulta

SOBRE PAJAROS, PORTAVIONES Y EL VERBO SIMBOLIZAR EN POESIA:  
A PROPOSITO DE UN POEMA DE IAN HAMILTON FINLAY

significativa o inquietante. Me refiero al tipo de *koan* que Cage ha utilizado repetidamente y al que ha dado una forma característica que sitúa al lector en un punto intermedio entre la respuesta a un mal chiste y el vértigo del sinsentido:

I never had a hat, never wore one, but recently was given a brown suede duck-hunting hat. The moment I put it on I realized I was starved for a hat. I kept it warm by putting it on my head. I made plans to wear it especially when I was going to do any thinking. Somewhere in Virginia, I lost my hat<sup>9</sup>.

La actividad psíquica que disparan en el lector los poemas de Cage es evidentemente simbólica en el sentido amplio que entiende el simbolismo como reacción a una situación enigmática, irresoluble conceptualmente. Así, cuando Cage dice no interesarse por el simbolismo, está empleando una acepción restrictiva del término: no le interesan los usos lingüísticos alegóricos típicamente simbolistas, el uso del poema como metáfora, como vehículo de una trascendencia del lenguaje. Su texto, sin embargo, inquieta al lector, problematiza su relación habitual con el lenguaje y, sin hacer propuesta alguna respecto a ámbitos con los que el lector pueda trascender su realidad, su actividad lingüística, sitúa a éste en una actividad reveladora, crítica respecto a su propia experiencia. Se trata, pues, de un texto *simbólico* en el sentido lato de enfrentar a su lector a situaciones irresolubles en los términos de las conexiones lógicas de su mecanismo conceptual, pero no de un texto *simbolista* en el sentido restringido aplicable a las poéticas dualistas. Estas encuentran en la metáfora, en la analogía, en la semejanza, el vehículo de la expresión de un mundo escindido que, Foucault ha argumentado<sup>10</sup>, no es sino el mundo premoderno en el que gobiernan el pensamiento, la magia y la religión.

Así, para un poeta como Cage, como Antin, como Raworth o como Finlay, la norma poética simbolista, además de epistemológica y metafísicamente ingenua, aparte de éticamente vulnerable, es sobre todo anacrónica, está desvinculada del pensamiento y de la realidad contemporáneas y difícilmente puede, por lo tanto, operar útilmente con la experiencia del sujeto aquí y ahora. Por ello la obra del poeta inserto en la tradición moderna no puede evitar el acto de violencia edípica que sugiere la afirmación de Cage respecto al simbolismo. Todo acto de creación poética implica algún grado de sacrificio ritual de lenguaje, un acto de violencia contra la norma artística vigente en el que se generan a un tiempo el estilo del poeta y la profanación que los lectores saboreamos en el poema como encuentran los fieles fruición en el rito sacrificial<sup>11</sup>. En el caso de los poetas de la tradición innovadora este acto de violencia edípica, inseparable en algún grado de toda escritura, adopta así la forma legítima de una descalificación de poéticas nostálgicas, impracticables ya sin ironía.

Llega así el momento de volver al portaviones de Finlay. Decía más arriba

que el principal interés de este poema es su posicionamiento entre las dos tradiciones vigentes en poesía cuyas especificidades he intentado esbozar. Con sus cualidades de *presentación*, su “tratamiento directo del objeto”; con su economía, pues consta de una única “palabra” ambigua (portaviones/mesa) situada en el contexto del jardín; con su “ritmo musical” (la elegancia de su solidez elemental, dórica), el poema se presenta como una obra *imagiste* clásica y nada en común tiene en este sentido con la retórica simbolista. Como el Pound de los *Cantos* o como Zukofsky, Finlay simplemente cita de la realidad, yuxtapone ámbitos dispares y de hecho muy lejanos en la memoria simbólica de su lector: en el texto arcádico del jardín, con su vegetación y su mobiliario característico, hace la muerte su aparición empujada por la guerra: ET IN ARCADIA EGO.

La forma concentrada, epigramática, sintética a la que Finlay ha reducido su texto y la presentación predominantemente visual del mismo sugiere además la concepción poundiana del ideograma: el texto yuxtapone elementos que condensan realidad. Ahora bien, ¿cómo hemos de entender las conexiones? ¿*Memento mori*? ¿Subrayado de la placidez que reina en las metrópolis coloniales? O, puesto que Little Sparta es un museo, ¿una visión bélica del arte y la escritura? ¿Una afirmación respecto a la Historia? De manera típicamente moderna, la respuesta del lector queda indeterminada, abierta. Pero en cualquier caso contiene también el poema una dirección metadiscursiva: el tema poussiniano de la aparición de la muerte en la Arcadia sugiere en su contexto una desarticulación de esa Arcadia lingüística que el texto simbolista propone a su lector y en la que Finlay evidentemente no cree, como demuestra resueltamente la factura antidiscursiva de su poema.

Pero paralelamente a esto, la experiencia del poema por parte del lector incluye, tal como la describía al principio de estas páginas, la lectura de una analogía, la que existe entre el vuelo de los pájaros y el de los aviones, y aunque esta relación sea en realidad innecesaria en el poema, que estaría completo aunque los pájaros no hicieran su aparición, sin duda proveen una vía de entrada a la lectura del mismo para el lector de hábitos simbolistas, ávido de analogías en el texto poético. La relación análogica ni siquiera aproxima el portaviones a la mesa de jardín sino muy vagamente mediante una vinculación secundaria; no simplemente metafórica, sino más lejana: en los portaviones se posan aviones y en las mesas de los jardines los pájaros. Sinécdoque además de metáfora, pues; doble figuración, que debe, pienso, entenderse, irónica. Pero el poema ha incorporado una analogía fácilmente (y dudosa, fraudulentamente) aprensible por el lector de hábitos simbolistas, al que introduce por este procedimiento en un texto que se desarrolla en una dirección antagónica a la opacidad simbólica que esperaba el lector y fingiendo adoptarlos, descalifica los procedimientos y supuestos de una retórica cuya vigencia contemporánea también contesta.

El lector se siente como si hubiera sido embromado. Se ruboriza. El



SOBRE PAJAROS, PORTAVIONES Y EL VERBO SIMBOLIZAR EN POESIA:  
A PROPOSITO DE UN POEMA DE IAN HAMILTON FINLAY

portaviones posa torva, siniestramente. Invisibles entre los árboles cantan los pájaros. O hablan. O se ríen.

Notas

1. Desde 1966, cuando Finlay se instaló en ella, hasta 1978 la propiedad fue conocida como Stonypath. A partir de esta fecha Finlay le cambió el nombre por el de Little Sparta al tiempo que inauguraba un "Plan Quinquenal de Helenización" del jardín. El poema que comento aparece espléndidamente reproducido en Ives Abrioux: *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*, Edimburgo: Reaktion, 1985, pp. 44-45.
2. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1981, esp. pp. 3-44. En *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge: Cambridge U. P., 1985, Perloff reúne artículos en los que desarrolla diferentes aspectos de la oposición entre las "dos tradiciones" de la poesía contemporánea.
3. H. Kenner (*The Pound Era*, Londres: Faber, 1972, pp. 128-133) subraya en la primera entrevista entre Pound y Eliot la diferencia existente entre dos maneras de entender a Dante (y, debemos entender, la realidad y el acto de escritura). Pero en 1914 se publicó *Tender Buttons*, de Gertrude Stein, un texto que indica la madurez de la "otra" tradición incluso antes de la primera guerra mundial.
4. *A Map of Misreading*, Nueva York: Oxford U.P., 1974, p. 28. G. Bornstein (*Transformations in Romanticism in Yeats, Eliot and Stevens*, Chicago: University of Chicago Press, 1976) y H. Reguero (*The Limits of Imagination: Wordsworth, Yeats, Stevens*, Ithaca: Cornell U. P., 1976) defienden también la teoría de que la poesía contemporánea es "romántica".
5. *An Anthology of Concrete Poetry*, Nueva York: Something Else Press, 1967.
6. *Silence*, Middletown: Wesleyan U. P., 1961, p. 58.
7. *Selected Prose of T. S. Eliot*, Londres: Faber, 1975, p. 48.
8. *Rethinking Symbolism*, Cambridge: Cambridge U. P., 1975, pp. 85-149.
9. *A Year from Monday*, Londres: Marion Boyars, 1975, p. 116.
10. *Las palabras y las cosas*, Siglo veintiuno editores, 1968, p. 57 y ss.
11. Cf. J. Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Barcelona: Montàvila, 1980, pp. 221-233.