

POESÍA Y POÉTICA

OTOÑO 1993

La vida del verso / El lector

Nikolai Gumilióv

Para ver

Petr Kral

Los cuadernos de Georges Braque

Poética 1993

Eduardo Milán

Estoy desolado...

Rastros de lectura y conversaciones

Vincenzo Consolo

Poemas

Javier Sologuren / Petr Kral

Eduardo Milán / Alfonso D'Aquino

Yehuda Amijái

14

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 14 • Otoño 1993

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

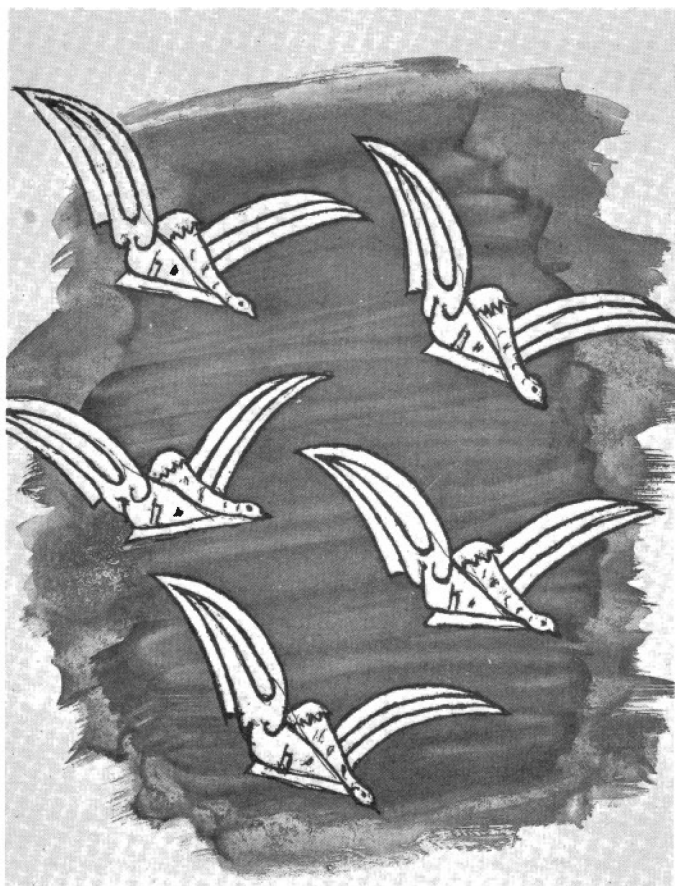
J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

Tonatiuh Vargas
DISTRIBUCION

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

3	Cuatro cuartetos <i>Javier Sologuren</i>
5	La vida del verso El lector <i>Nikolai Gumilióv</i> Traducción: Selma Ancira
19	Para ver <i>Petr Kral</i> Traducción: Martha Block
24	Poemas <i>Petr Kral</i> Traducción: Delphine Simonin
35	Los cuadernos de George Braque Fragmentos Traducción: Guillermo Sucre
41	Poética 1993 Poemas <i>Eduardo Milán</i>
51	La mesa azul <i>Alfonso D'Aquino</i>
59	Poemas de amor <i>Yehuda Amichai</i> Traducción: Claudia Kerik
71	<i>Estoy desolado...</i> Rastros de lectura y conversaciones <i>Vincenzo Consolo</i> Traducción: Hugo Gola Ilustraciones: Obra gráfica de Georges Braque



La bibliothèque est en feu,
grabado, 1973

Cuatro cuartetos

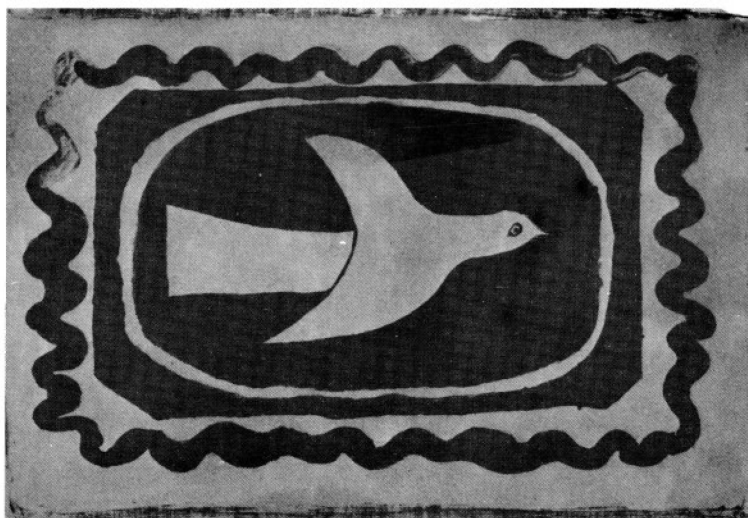
Javier Sologuren

CALLA LA NOCHE en su marea equívoca
y se me abren los ojos ya perdidos,
una ecuación astral se me ensimisma
y es el insomnio franqueando la puerta.

ME SIENTO ALMA si la palabra es tuya
y su lectura y su temblor son míos,
incandescentemente reunidos
van de la mano mi alma y tu palabra.

PARA ESCUCHARTE llegué hasta tu alma,
para sentirte descendí en tus venas,
¡y esa tristeza ardiéndote en las venas
y esa música enroscándose en tu alma!

EN UN PURO alveolo de silencio,
bajo delgada luz, como naciendo
de apartados espejos, de un recuerdo,
conmigo vas, Lejano, en vela y sueño.



Oiseau Verni (Oiseau VII),
litografía, 1954

La vida del verso

Nikolai Gumilióv

Traducción: Selma Ancira

I

El campesino labra, el albañil construye, el sacerdote reza y el juez juzga. ¿Qué hace el poeta? ¿Por qué no cuenta, con versos fáciles de recordar, las condiciones de crecimiento de las gramíneas? ¿Por qué se niega a componer una nueva *Dubínushka*¹ o a endulzar la amarga medicina de las tesis religiosas? ¿Por qué únicamente en los momentos de cobardía está dispuesto a reconocer que gracias a la lira despertó nobles sentimientos? ¿Acaso no hay lugar para el poeta en la sociedad, sea ésta la que fuere, la burguesa, la socialdemócrata o una comunidad religiosa? ¿Que guarde silencio Juan Damasceno!

Así hablan los partidarios de la tesis del *arte para la vida*. De ahí surgen François Coppée, Sully Prudhomme, Nekrásov y, en gran medida, Andrei Bieli.

Los objetan, sin embargo, los defensores del *arte por el arte*: “¡Fuera de aquí! ¿Acaso pueden ustedes importarle al pacífico poeta?... ¡Son repulsivos a su alma! Látigos, calabozos y hachas han sido hasta ahora los ataúdes de su estupidez y su maldad. Basta ya de ustedes, esclavos insensatos”... “Para nosotros, príncipes del Canto, soberanos de los castillos del ensueño, la vida es un medio para alzar el vuelo: mientras más fuerza tenga el bailarín para golpear con los pies sobre la tierra, más alto logrará elevarse. Ya sea que cinceleemos nuestros versos, como cálices, o escribamos cancioncillas poco claras, somos ante todo libres y en general no deseamos ser *útiles*”. De ahí surgen, Heredia, Verlaine y, entre nosotros, Máikov.

Esta controversia ha existido desde hace siglos sin haber llegado a ningún resultado; no es sorprendente: de toda relación posible con la gente, con las cosas o las ideas, exigimos ante todo, honradez. Con esto me refiero al derecho que tiene cada fenómeno

a ser valioso por sí mismo, a no necesitar de la justificación de su existencia y al derecho, más elevado aun, de servir a los demás.

Homero pulía sus hexámetros, sin preocuparse de nada, excepto del timbre de las vocales y las consonantes, las cesuras y los espondeos y a ellos adaptaba la trama. Sin embargo, se habría considerado un mal trabajador si, al escuchar sus cantos, los jóvenes no hubieran aspirado a la gloria militar, si las miradas veladas de los jóvenes no hubieran aumentado la belleza del mundo.

Tanto en la tesis del *arte para la vida* como en la del *arte por el arte* hay falta de honradez.

En el primer caso se degrada al arte hasta el nivel de una prostituta o un soldado. Su existencia tiene valor únicamente por cuanto sirve a fines ajenos a sí mismo. No es sorprendente que los ojos de las dulces musas se empañen y que ellas adopten malos modales.

En el segundo, el arte se afemina, se vuelve dolorosamente lunar y cabe aplicar a él las palabras que Mallarmé pone en boca de su *Hérodíade*:

*J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me front mes cheveux...*

La pureza es la sensualidad oprimida, y es maravillosa; la ausencia de sensualidad asusta, como una inaudita forma nueva de libertinaje.

¡No! Estamos asistiendo al surgimiento de una era de puritanismo estético, de grandes exigencias para el poeta como creador, para el pensamiento y la palabra como materiales del arte. El poeta debe depositar en sí mismo los cilicios tanto de las formas más difíciles (recordemos los hexámetros de Homero, los tercetos y los sonetos de Dante, las estrofas escocesas-antiguas de los poemas de Byron) como de las formas ordinarias, que en su desarrollo no fueron llevadas hasta los límites de lo posible (los yambos de Pushkin). El poeta debe hacerlo en nombre de su Dios, que está obligado a tener; si no, no es más que un simple colegial.

De cualquier forma, si hubiera que elegir una de las dos tesis arriba mencionadas, yo diría que en la primera hay más respeto por el arte y más comprensión de su esencia. En ella se pone el arte una nueva cadena, se señala una nueva aplicación de las fuerzas

que en él hierven, sin importar que esa aplicación sea indigna o baja, ¿acaso el aseo de los establos de Augias no se aduce como un equivalente de las grandes hazañas de Hércules? En las antiguas baladas se relata el sufrimiento de Roldán cuando una decena de enemigos salía a pelear en su contra. El podía luchar bella y dignamente solo contra un centenar. Sin embargo, no debemos olvidar que también Roldán podía ser derrotado...

Ahora me limitaré a hablar de versos, recordando las palabras de Oscar Wilde que aterraron a los débiles y animaron a los fuertes: "Porque la materia que emplean los pintores y los escultores es pobre comparada con las palabras. Las palabras no sólo poseen una música tan dulce como la de la viola y el laúd, colores tan ricos y vivos como los que nos hacen adorables los lienzos de los venecianos o de los españoles, y una forma plástica tan segura y cierta como la que se revela en el mármol o el bronce, sino que sólo ellas poseen el pensamiento, la pasión y la espiritualidad. Todo esto lo tiene exclusivamente la palabra."²

Todo aquel que, al haber trabajado concentradamente un fragmento de prosa, haya hecho esfuerzos por reprimir el naciente ritmo, sabe que el verso es la forma más elevada del lenguaje.

II

El origen de ciertas poesías es misteriosamente análogo al origen de los organismos vivos. El pensamiento del poeta recibe su impulso del mundo exterior (a veces en un momento de claridad inolvidable, otras, con la vaguedad que acompaña a la concepción durante el sueño) y por mucho tiempo debe llevar el embrión de la creación futura, prestando atención a los tímidos movimientos de la todavía débil nueva vida. Todo influye en el curso de su desarrollo: el rayo oblicuo de la luna, una melodía escuchada inesperadamente, un libro leído, el olor de una flor. Todo determina su destino futuro. Los antiguos respetaban al poeta que calla como se respeta a una mujer que se prepara para convertirse en madre.

Finalmente, entre sufrimientos parecidos a los sufrimientos del parto (de esto ha hablado también Turguénev), nace el verso. Dichoso aquel poeta que en el momento del alumbramiento no estaba distraído con consideraciones ajenas al arte; dichoso aquel que tímido como un pajarillo intentaba transmitir lo que había llevado consigo tanto tiempo y que ahora ya había madurado;

dichoso quien, sabio como serpiente, trataba de encerrarlo todo en la más perfecta forma.

Un poema nacido así puede vivir siglos, yendo de un olvido temporal a nuevas glorias y, aun a pesar de haber muerto, como el rey Salomón, seguirá produciendo durante largo tiempo un estremecimiento sagrado en quien lo lee. Tal es el caso de la *Ilíada*.

Pero hay poesías que no llegaron a término, en las que alrededor de la impresión primaria no alcanzaron a sedimentarse otras. Hay también poesías en las que al contrario, los detalles oscurecen el tema principal; éstas son como inválidos en el mundo de las imágenes, y la perfección de algunas de sus partes no causa alegría, sino más bien tristeza, como los bellos ojos de los jorobados. En general le debemos mucho a los jorobados, pues nos relatan cosas extraordinarias, pero a veces, en medio de sus relatos, con enorme nostalgia comienza uno a imaginar a los escultores jóvenes espartanos, y entonces desaparece toda compasión por sus débiles hermanos y hermanas, condenados por la severa ley. Es la voluntad de Apolo, un dios temible y cruel, pero enormemente bello.

¿Qué se necesita para que una poesía viva, mas no en un recipiente con alcohol como un extraño aborto, ni a medias como un enfermo en silla de ruedas, sino que tenga una vida plena y vigorosa, que sea capaz de despertar amor y odio, que obligue al mundo a tener en cuenta el hecho de su existencia? ¿Qué exigencias debe satisfacer?

Responderé con una palabra: *todas*.

En realidad, debe tener pensamiento y sentimiento. Sin el primero la poesía más lírica estaría muerta, y sin el segundo, hasta la más épica de las baladas parecería una aburrida ficción (Pushkin en su lírica y Schiller en sus baladas estaban conscientes de esto). Debe tener, además, la suavidad de los contornos del cuerpo joven, donde nada se destaca y nada se pierde, y la precisión de la estatua iluminada por el sol; la sencillez (sólo para ella está abierto el futuro), y la sutileza como reconocimiento de la herencia de todas las alegrías y tristezas de los siglos pasados; asimismo, y sobre todo, ha de tener estilo y movimiento.

En el estilo, Dios se muestra en su propia creación y el poeta se entrega como algo misterioso, desconocido para él mismo; permite adivinar el color de sus ojos y la forma de sus manos. Esto es importante. Nosotros amamos a Dante Alighieri, ese joven enamorado del pálido rostro de Beatrice, ese desenfrenado

gibelino, ese desterrado de Verona, no menos que a su *Divina Comedia*...

Por movimiento en la poesía entiendo la disposición de las palabras, la selección de los sonidos vocales y las consonantes, la aceleración y la demora del ritmo que hacen que quien lee la poesía adopte involuntariamente la actitud del protagonista, imite sus gestos y su movimiento y, gracias a la sugestión de su propio cuerpo sienta lo mismo que el poeta, de modo que la idea expresada se convierta no en una mentira, sino en una verdad. Las quejas de los poetas a propósito de que el público no experimenta sus sufrimientos, embriagándose con la música del verso, se basan en un malentendido. La alegría, la tristeza y la desesperación que el lector siente son las *propias*. Para conmover es necesario hablar de uno mismo con el más inexpressivo lenguaje, como lo hizo Nadson.³

Vuelvo a lo anterior: para ser digna de llamarse así, una poesía que tiene las cualidades ya mencionadas, debe conservar entre ellas completa armonía y, lo que más importa de todo, no ser llamada a la vida por la excitación del “pensamiento cautivo”, sino por una necesidad interna, que le da un alma viva: el temperamento. Además, debe ser impecable incluso hasta la incorrección. Porque la originalidad a la poesía se la dan únicamente los desvíos conscientes de la regla por todos aceptada, pero a ellos con frecuencia les gusta aparecer como inconscientes. Y así, Charles Asselineau se refiere al “soneto licencioso” donde el autor, violando conscientemente las reglas, finge que lo hace en un arrebató de inspiración poética o de entusiasmo por la pasión. Ronsard, Maynard y Malherbe escribieron sonetos de ese tipo. Estas incorrecciones se presentan como lunares gracias a los cuales es más fácil reconstruir en la memoria el aspecto del todo.

En una palabra, una poesía debe ser el molde del maravilloso cuerpo humano, ese alto estadio de la perfección imaginada: no en vano creó el hombre incluso a Dios todopoderoso a su imagen y semejanza. Una poesía que vale en sí, tiene el derecho de existir, cueste lo que cueste. Así, para la salvación de un solo hombre se envían expediciones en que perecen decenas de otros hombres. No obstante, una vez que éste ha sido salvado, debe, como todos, justificar ante sí mismo su existencia.

III

En realidad, el mundo de las imágenes está en estrecha relación con el mundo de las personas, pero no de la manera en que normalmente se piensa. Siendo una analogía de la vida, el arte no tiene una existencia del todo semejante a la nuestra, no puede proporcionarnos una relación sensorial con otras realidades. Los versos, aun escritos por verdaderos visionarios en momentos de trance, tienen sentido únicamente si son buenos. Pensar de otra manera significaría repetir el célebre error de los gorriones que intentan comerse los frutos dibujados sobre un lienzo.

Pero las buenas poesías, como los seres vivientes, entran en el círculo de nuestra vida: nos enseñan, nos llaman, nos bendicen, hay entre ellas ángeles de la guarda, sabios caudillos, demonios tentadores y buenos amigos. Bajo su influjo los seres humanos aman, se enemistan y mueren. (...)

1910

¹ Canción popular rusa. (N. de la T.)

² Del ensayo "El crítico artista (Acompañado de algunas observaciones sobre la importancia de no hacer nada)", Oscar Wilde, *Ensayos y diálogos*, Edit. Hyspamérica, Buenos Aires, 1985.

³ Nadson, S. I. (1862-1910), poeta ruso.

El lector

La poesía es para el hombre una de las formas de expresar su ser y se manifiesta por medio de la palabra, único instrumento que satisface sus exigencias. Todo lo que suele decirse a propósito de lo poético de algún paisaje o de algún fenómeno de la naturaleza señala solamente su utilidad en tanto que material poético, o alude a una muy lejana analogía, al modo animista, entre el poeta y la naturaleza. Lo mismo concierne a los actos o a los sentimientos del hombre que no se han realizado en la palabra. Pueden ser maravillosos, como la impresión que causa la poesía, pero nunca convertirse en ella, porque la poesía no encierra en sí misma, ni con mucho, todo lo bello a lo que el hombre tiene acceso. Ningún recurso de la fonética del verso es capaz de transmitir la verdadera voz del violín o de la flauta, no con acuerdo a ningún método estilístico puede encarnarse el brillo del sol o el soplo del viento.

La poesía y la religión son las dos caras de una misma moneda. Ambas exigen del hombre trabajo espiritual. Pero no en nombre de una finalidad práctica, como la ética y la estética, sino en nombre de una finalidad más alta y desconocida, aun para ellas mismas. La ética adapta al hombre para la vida en sociedad, la estética busca aumentar su capacidad de deleitarse. La religión y la poesía guían al hombre en su renacimiento a una especie superior. La religión se dirige a la colectividad. Para sus fines –sean éstos la construcción de la Jerusalén celestial, la glorificación ininterrumpida de Alá, la purificación de la materia en el Nirvana– son necesarios los esfuerzos en conjunto, una especie de trabajo de pólipos que forman un arrecife de coral. La poesía siempre se dirige al individuo. Aun ahí donde el poeta habla con la multitud, habla por separado con cada uno de los integrantes de esa multitud. La poesía exige del individuo lo mismo que la religión exige de la colectividad. En primer lugar, el reconocimiento de su unicidad y su omnipotencia; en segundo, el perfeccionamiento de su Naturaleza. El poeta que ha comprendido “el confuso olor de la hierba”, quiere que el lector sienta lo mismo, quiere que para todos “sea claro el libro astral” y que “todos puedan conversar con la ola del mar”. Por eso el poeta, en los momentos de espíritu creador, debe poseer cierta sensación que hasta ese momento no hubiera sido meditada por nadie más, pero que sea de valor. Esto produce en él un sentimiento de catástrofe. Le parece que está

diciendo sus últimas palabras, las más importantes, aquéllas gracias a las cuales valió la pena que la tierra naciera. Este particular sentimiento, a veces va acompañado de un estremecimiento tal que le impediría incluso hablar, de no existir la sensación de triunfo que lo acompaña, la conciencia de haber creado combinaciones perfectas de palabras, semejantes a las que en alguna ocasión resucitaron a los muertos y destruyeron murallas enteras. También los malos poetas tienen estos dos sentimientos. El aprendizaje de la técnica los hace que aparezcan con menor frecuencia, pero que den mayores resultados.

La poesía siempre ha deseado desligarse de la prosa. Tanto en su aspecto tipográfico (antes caligráfico) pues comienza cada línea con mayúscula, como en el sonido, el ritmo que se escucha con claridad, la rima, la aliteración y el estilo, creando así una lengua “poética” especial (los trovadores, Ronsard, Lomonósov); también en su composición, al alcanzar una brevedad singular de pensamiento y en su aspecto eidético, es decir, en la selección de las imágenes. En todo esto la prosa siempre ha ido tras ella afirmando que no había propiamente ninguna diferencia entre ellas, como un pariente pobre que con su amistad asedia al rico. Ultimamente, sus esfuerzos parecieron tener éxito. Por un lado, bajo la pluma de Flaubert, Baudelaire y Rimbaud la prosa adquirió las maneras de una elegida del destino y, por el otro, la poesía, recordando que la búsqueda es una condición indispensable de su existencia, intenta incansablemente nuevos y nuevos medios de influencia acercándose a cotos vedados con el verso de Wordsworth, la composición de Byron, el verso libre y hasta el bosquejo, ya que Paul Fort publica sus poesías en renglones como los de la prosa.

Pienso que es imposible encontrar la línea divisoria exacta entre prosa y poesía, así como no la encontramos entre los vegetales y los minerales, los animales y los vegetales. Sin embargo, la existencia de modelos híbridos no degrada al tipo puro. Y en lo referente a la poesía sus investigadores más recientes llegaron ya a un acuerdo. En Inglaterra sigue reinando el axioma de Coleridge, que define a la poesía como “las mejores palabras en el mejor orden”. En Francia, la opinión de T. de Banville: “un poema es algo que ya ha sido creado y que no puede ser corregido”. Y a estos dos puntos de vista se unió Mallarmé cuando dijo: “La poesía está en donde haya un esfuerzo exterior al estilo”.

Expresándose con la palabra, el poeta siempre se dirige a alguien, a algún oyente. Con frecuencia tal oyente es él mismo, y aquí estamos hablando ya del desdoblamiento natural de la personalidad. Algunas veces es un cierto interlocutor místico, un amigo que aún no ha llegado a la amada; a veces es Dios, la Naturaleza, el Pueblo...

Esto, en el momento de la creación. Sin embargo, para nadie es un secreto –y menos que para nadie, para el poeta– que cada poesía encuentra un lector vivo y real entre sus contemporáneos, a veces sus descendientes. Este lector, en modo alguno es digno del desprecio con que tan frecuentemente lo han tratado los poetas. Gracias a él los libros se publican, se crean reputaciones; él nos ha dado la posibilidad de leer a Homero, a Dante, a Shakespeare. Además, ningún poeta debe olvidar que él mismo, en relación con otros poetas, no es más que un lector. Sin embargo, todos nosotros somos semejantes al hombre que aprende una lengua extranjera con ayuda de manuales. Podemos hablar, pero no comprendemos cuando hablan con nosotros. Los manuales para los poetas son innumerables, pero no hay manuales para los lectores. La poesía se desarrolla y unas corrientes sustituyen a otras, pero el lector permanece el mismo y nadie trata de iluminar con la linterna del conocimiento los rincones de la oscura alma del lector. Ahora nos ocuparemos de esto.

Antes que nada, cada lector está profundamente convencido de que es una autoridad; éste porque ha ascendido hasta hacerse coronel, aquél porque ha escrito un libro sobre mineralogía, otro más porque sabe que aquí no hay ningún artificio: “si me gusta, es buena; si no me gusta, es mala; la poesía es la lengua de los dioses, *ergo* puedo juzgarla de modo absolutamente libre”. Esa es la regla general, pero con su actitud posterior los lectores se dividen en tres tipos principales: el ingenuo, el snob y el exaltado.

El lector ingenuo busca en la poesía gratos recuerdos: si ama la naturaleza, condena a los poetas que no hablan de ella; si es un socialista, un Don Juan o un místico, busca poesías referentes a su especialidad. Quiere encontrar en los versos imágenes e ideas que le son habituales, menciones de las cosas que a él le gustan. Habla poco de sus impresiones y generalmente no motiva sus opiniones con nada. Suele ser bastante apacible, aunque está expuesto a ataques de ciega rabia, como todo hervíboro. Es común entre los críticos de la vieja escuela.

El snob se considera un lector culto; ama hablar del arte del poeta. Normalmente sabe de la existencia de alguna práctica de la técnica poética y la sigue a lo largo de la lectura del poema. De sus labios escuchamos que *x* es un gran poeta porque introduce ritmos complejos, *y* porque crea palabras nuevas, *z* porque emociona mediante el camino de la repetición. Expresa sus opiniones ampliamente y a veces hasta de un modo interesante, pero tomando en cuenta sólo una, y raras veces dos o tres de esas prácticas, inevitablemente se equivoca de la forma más lamentable. Se encuentra exclusivamente entre los críticos de la nueva escuela.

El lector exaltado ama la poesía y detesta la poética. En tiempos remotos podía encontrarse también en otras esferas del espíritu humano. Fue él quien exigió los autos de fe de los primeros médicos anatomistas que osaron descubrir el misterio de la creación divina. Se encontraba también entre los marineros que desaprobaron el primer barco de vapor, porque el navegante debe rezar a la virgen María para que el viento sea favorable y no quemar quién sabe qué leña para hacer girar quién sabe qué ruedas. De todos lados fue desplazado y se conservó únicamente entre los lectores de poesía. Habla del espíritu, el color y el sabor del poema, de su fuerza milagrosa o, por el contrario, de su marchitez, de la frialdad o de la calidez del poeta. Se encuentra con dificultad (ha sido cada vez más desplazado por los primeros tipos) y eso, entre los propios poetas.

El cuadro es desolador ¿no es cierto? Si consideramos la obra poética como la fecundación de un espíritu por otro a través de la palabra (a semejanza de la fecundación natural), entonces esa idea nos recuerda el amor de los ángeles por las cainitas o, lo que es lo mismo, la cópula con un animal.

Sin embargo, puede haber un lector distinto, el lector-amigo. Este lector piensa únicamente en aquello que le dice el poeta, parece ser él quien escribió la poesía, la recuerda con su entonación, con su movimiento. El vive el momento de la creación en toda su complejidad y su vehemencia, sabe muy bien que la técnica une todos los logros del poeta y que sus virtudes son la prueba de que el poeta está marcado por la gracia de Dios. Para él una poesía es valiosa en todo su encanto material, como para el salmista son valiosos la saliva y el pubis cubierto de vello de su amada. A él no lo engañas con logros parciales, no te lo ganas por simpatía. Una excelente poesía irrumpe en su conciencia como algo indiscutible, lo transforma, define sus sentimientos y sus acciones. Sólo con la

condición de su existencia la poesía cumple con su misión universal de ennoblecer a la especie humana. El lector así es real, yo conocí a uno. Y pienso que si no fuera por la terquedad humana y la negligencia, muchos podrían ser así.

Si yo fuera Bellamy, escribiría una novela acerca de la vida del lector venidero. Hablaría sobre las tendencias del lector y su lucha, sobre los enemigos lectores que desenmascaran la divinidad insuficiente de los poetas, sobre los lectores semejantes a la Gioconda de D'Annunzio, y los semejantes a Elena de Esparta, para la conquista de los cuales sería necesario superar a Homero. Afortunadamente no soy Bellamy, y de ese modo, habrá una mala novela menos.

Aquello a lo que el lector tiene derecho y por lo tanto debe exigir del poeta es el tema de este ensayo. Pero su finalidad no es enseñar a los poetas a escribir versos, como un manual de astronomía no puede enseñar a nadie a crear constelaciones. Sin embargo, puede servir a los poetas para la verificación de las cosas que ya tengan escritas y en el momento que antecede a la creación, les dará la posibilidad de considerar si el sentimiento está saturado, si la imagen ha madurado y la emoción es lo suficientemente intensa, o si es más conveniente limitar la voluntad y guardar las fuerzas para un mejor momento. No se debe escribir siempre que se pueda, sino siempre que se deba. La idea de cuando "se pueda" debe ser expulsada de todas las ramas de la investigación poética.

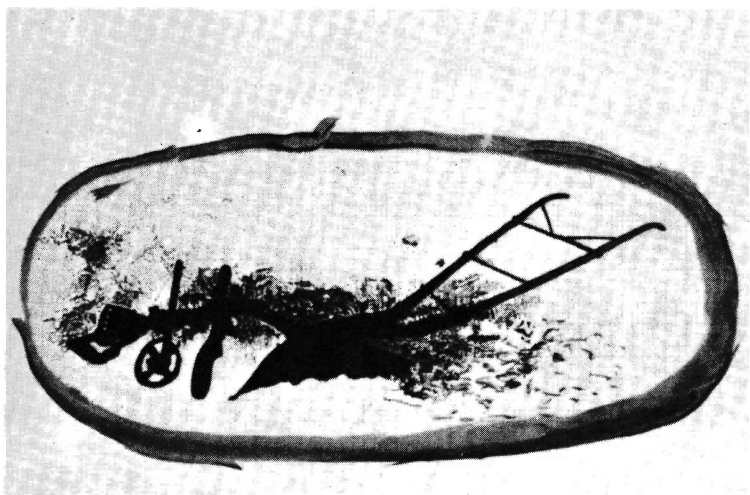
Delacroix dice: "Hay que estudiar incansablemente la técnica de nuestro arte para no pensar en ella en los momentos de la creación". Y en realidad, es necesario o bien no conocer nada de técnica o conocerla muy bien. Cuando Lérmontov tenía dieciséis años escribió "Angel", y sólo diez años más tarde pudo escribir otra poesía que pudiera comparársele. Pero "Angel" era una, y todas las poesías de Lérmontov de los años 40 y 41 son maravillosas. Una poesía como "Palas Atenea" (que brota de la cabeza de Zeus) surge del espíritu del poeta y se convierte, por lo tanto, en un organismo independiente. Y como cualquier organismo vivo tiene su anatomía y su fisiología. Antes que nada vemos la combinación de las palabras, es decir la carne de la poesía. La naturaleza y la calidad de dicha combinación son objeto de estudio de la estilística. Después vemos que las diversas combinaciones de palabras se complementan unas a otras y nos llevan a recibir una impresión determinada y percibimos entonces

la osamenta de la poesía, es decir su composición. Por otro lado esclarecemos la naturaleza de la imagen, el sentimiento que impulsó al poeta al acto de la creación (el sistema nervioso de la poesía) y de este modo gozamos ya de lo eidético. Por último (aunque todo esto se lleva a cabo a un mismo tiempo) nuestra atención se ve atraída por el aspecto sonoro del poema (el ritmo, la rima, la combinación de vocales y consonantes) que, semejante a la sangre, vibra en sus venas y entonces comprendemos su fonética. Estas cualidades son, todas, inherentes a toda poesía, a la más genial y a la más diletante, tal como puede anatomizarse a un hombre vivo y a otro muerto. Pero los procesos fisiológicos en el organismo se realizan únicamente en caso de que haya cierta perfección y, tras haber hecho la autopsia de un poema, lo único que podemos decir es si hemos encontrado en el todo lo que debería haber y si lo hay en suficiente cantidad como para que pueda vivir.

Las leyes de su vida, es decir la interrelación de sus partes, deben ser estudiadas especialmente y el camino que a eso conduce prácticamente no ha sido abierto.

1923

Tomados de *Estudios. Filosofía, historia, letras*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, otoño 1987, No. 10.



La charrue,
litografía, 1960



L'Oiseau blanc,
litografia, 1961

Para ver

Petr Kral

Traducción del francés: Martha Block

A Jean-Philippe, el de antaño

En una época sin trascendencia, el gozo es lo único que nos queda. El gozo o la gracia. Tiene razón Jankélévitch cuando dice que “no nos maravillamos porque haya objetos maravillosos”, que “los motivos de iluminación no pueden sustraerse de entre aquellos que nos aburren” o espantan.¹ Un fulgor, como un suspiro de alivio, escapa del monótono fondo gris; es todo. Antes como después, la prosa del mundo reina sola. Únicamente si la asumimos como tal, y por mucho mucho tiempo, puede la gracia visitarnos.

A través, entre otras cosas, de nuestra visión. Incluso si lo desborda, el gozo es primero de orden sensible. Quién no ha conocido esta sensación: lo real, ante nosotros, se ilumina, empieza a respirar. En armonía con el mundo como con nosotros mismos, el espectáculo nos llega a la vez del exterior y del interior.

Como la iluminación de Jankélévitch, esta luz puede surgir “cuando quiera, dondequiera”. Con mucha frecuencia, nos llega en el curso de un viaje, o de cualquier otro *desplazamiento*. No, por cierto, que guarde ningún vínculo con el exotismo de los lugares. Descentrados, alterados, tendemos a posar sobre las cosas una mirada nueva. De ello nos damos cuenta, entre otros hechos, porque esta mirada “sobrevive” a su causa. De vuelta de Italia hicimos escala en Lyon: cubiertos de un fantástico fardo de hojas enmohecidas, los andenes blancos de la vieja ciudad, bajo el azul de septiembre, parecían tan “otros” como Roma o Florencia.

Los lugares excesivamente “típicos” –curiosidades, monumentos clasificados– habría más bien que evitarlos. Las más de las veces, han alimentado demasiado la imaginación de los otros como para atraer todavía la nuestra. Desaparecen casi por completo, además, bajo sus referencias abstractas: la historia, la cul-

tura. Nos impiden ver en fin las “atracciones” reales. Los magníficos depósitos de agua que coronan los techos de Nueva York, como no son “oficialmente” reconocidos, no aparecen en *ninguna* de las tarjetas postales de venta en la ciudad. El Arco del Triunfo (París), que se ilumina a la caída de la noche, oculta a la mirada de muchos un edificio de vidrio que, no lejos de allí, ofrece en el mismo momento un espectáculo mucho más atractivo: el de las oficinas iluminadas que surgen entre las nubes en un cielo que se refleja, creando una ilusión perfecta, en las ventanas superiores del edificio.

Con todo, ciertamente ningún lugar es privilegiado –o estéril– por definición; no lo es más el antiguo *bistro* “auténtico” que el “alienante” HLM de enfrente. No hay, de todas formas, más que fragmentos de un paraíso desintegrado. Nada se halla en el centro o en el margen: lo que ilumina un lugar es el azar, no sólo su verdad (o su “esencia”). Rodeado de edificios el propio *bistro* no es más que una sobrevivencia. Nada a su vez impide fatalmente que la gracia aflore en medio del Louvre, léase en plena “pesadilla acondicionada”.

Con más frecuencia, sin embargo, será preferible la visita a un cine cercano al hotel que al Coliseo. Lo que cuenta no es el lugar sino nuestra disponibilidad. Si estamos suficientemente “abiertos” –basta a veces con estar muy cansado– la iluminación puede provenir del menor detalle, de una minucia. Al igual que toda jerarquía de lugares, hay que rechazar todo eje de la visión. Así como no hay centro ni periferia, el mundo no se organiza tampoco según una sólo perspectiva. Basta elegir una dirección, de forma más o menos arbitraria –también, por qué no, la del Coliseo– para desplazarse luego, ante todo, al interior del ojo. No hay detalles y conjuntos, “primeros planos” y vistas globales; aquí, una vez más, la iluminación es la única regla. A la escala de un cuarto como a la de una ciudad, no hay, cualquiera que sea el lugar, más que fragmentos: vistas parciales, falsos conjuntos igualmente inacabados unos como otros.

Apenas se lo admite, la mirada sale del marco. Cualquier “recorte” de lo real, a partir de allí, se torna legítimo, empezando por aquellos que hacen estallar los encuadres habituales. El reflejo del ocaso en un cristal se hace cósmico no menos que el sol. Los límites entre una perspectiva de conjunto y un primer plano están en todas partes y en ninguna. Ayer de nuevo, tiras de papel

pajizo desprendidas de un viejo libro, al lado de la tosca pintura de una cadena de oro abandonada, formaban todo un mundo sobre mi mesita de noche.

Otro día será por igual un ángulo iluminado de la calle, la oscilación de una bolsa de papel prendida de los bordes de un astillero, el desierto metálico de una persiana corrida. Nuestra subjetividad es el único juez, y nuestra sola guía. Basta abandonarse a ella para que el vértigo, cualquiera que sea su causa, se vuelva ilimitado. Un detalle luminoso en el recodo de un camino, invade el ojo desplazando por completo la realidad, un simple gesto o un roce entre las hojas se propaga por todo nuestro cuerpo. Georges Henein evoca esta invasión cuando escribe: "Nada puede reducir una forma que se agranda, pues el cerebro es un pozo".² A medida que se alejan de las referencias habituales—históricas, políticas, económicas—, los fragmentos del mundo recobran la intensidad de aquellos "primeros planos" que son nuestros recuerdos de infancia. Su resplandor es a la vez el de un mundo sin memoria, de presencias puras, despojadas de pasado.

Estas presencias, por lo demás, se vuelven a marchar tan pronto como nos han invadido. El mundo, por su intermedio, no hace más que visitarnos. Los destinos individuales también existen sólo bajo la forma de fragmentos. La plenitud es apenas un proyecto irónico, una nostalgia que únicamente adquiere alguna realidad si se le acepta como irrealizable.

Al invadirnos, la gracia asume el apremio de un mensaje; pero éste es un mensaje mudo. Aparece, con frecuencia, bajo la forma de una metamorfosis. Poco a poco, como en cámara lenta—incluso si no dura más que unos cuantos segundos—, una nueva imagen estalla en plena visión. Una gaviota despliega sus alas entre las hojas de un diario levantado por el viento, una mujer de blanco adormecida sobre el banco de una iglesia se eclipsa ante un ángel que cayó desde lo alto sobre un confesionario invertido. A la sombra de un zaguán, en Lyon, los buzones salpicados de sol se transfiguraron a su vez en camisas prendidas a los muros; un grupo de pasajeros que consultaba mapas de París en un vagón del metro, se transmutó en coristas desplegando sus partituras antes de comenzar a cantar. La visión transfigurada, alternativa, no es, sin embargo, más que un término de la ecuación. La realidad "desnuda" que subsiste detrás de ella es igualmente necesaria; formando con la "ilusión" una alianza contradictoria,

le disputa sin cesar nuestra atención a ésta que, a su vez, mantiene a ambas a una misma distancia.³ La secreta correspondencia entre las cosas no es, a pesar de todo, más importante que la infinita distancia que separa a cada una de ellas de su vecina.

Cada visión –en su contenido como en su “encuadre”– es ciertamente gobernada por oscuros recuerdos: rastros de ensueños, de experiencias o de “iluminaciones” pasadas. Poco importa identificarlos; sólo conseguiríamos reducir la iluminación a la que dieron lugar, para luego desvanecerse ante ella. A lo sumo, nos será posible identificar los caminos futuros que nos señalan nuestras imágenes; es decir, qué actitud tomar. Pese a la apariencia, estas imágenes, con respecto al mundo, no representan un simple repliegue. Todo nuestro ser está implicado en ellas. Es verdad que somos sólo una entidad relativa. Nada nos apura, tampoco, a salir de los límites de la escueta mirada. Después de todo tal vez sea ahí, dentro de esos límites, donde mejor respiramos el día de hoy. No tenemos, por lo demás, otro recurso para tanta palpitación que el guiño de nuestros párpados. Una única mirada activa y alentada por la gracia borra por sí sola siglos de espectáculos brutalmente padecidos.

En realidad, ante todo la gracia nos hace reencontrar el mundo en su extrañeza esencial. Es esta última la que abre de pronto el presente como un abismo, avivando cada detalle con una claridad desconocida. Después, solamente, puede ella ser “humanizada” sin dejarse reducir.

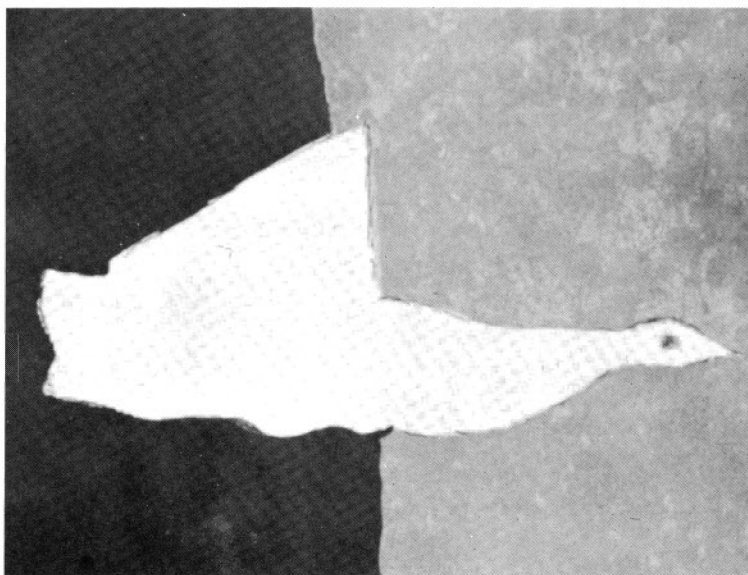
La iluminación en su totalidad se consume, sin embargo, en el instante. No nos iniciamos en nada, es sabido; en la nada, precisamente, luminosa, infinita y del todo vibrante.

NOTAS

¹ *Le Monde dimanche*, 4 de noviembre de 1979.

² G. Henein, “Sur un thème principal de Ramses Younane”, recogido en *La Crèche Noire*, no. 3, otoño 1979.

³ Las últimas películas de Jacques Tati –*Playtime*, *Trafic*– se deben en gran medida –y con una rara exactitud– a este tipo de metamorfosis. Revelan asimismo, como pocas obras, el aspecto “alucinante” de los hechos más ordinarios.



Le canard,
litografía, 1961

Poemas

Petr Kral

Traducción: Delphine Simonin

Avec la vague

Il n'y a pas d'été, juste les bras tendus à jamais
dans son nom, le cri de l'oiseau qui mesure par son vol
le désert d'origine. Quelque part, toutefois, une inconnue,
d'une seule secousse,
va libérer la gerbe blonde de sa chevelure, la laissant
retomber
sur sa nuque, ses épaules chaudes, éclaboussées par des
taches de rousseur,
alors que, déjà, son front pénètre dans la fraîcheur
de l'instant suivant
—et avant qu'il n'y entre, que la vague d'or oblique qui
parcourt la baie
ne se fige en église, debout sur le rocher,
le silence ensoleillé des couloirs dans les écoles
désertes boira le vacarme des guerres puniques,
le cri des mères rentrera dans les pages des cahiers, de
nouveau vierges,
et la mémoire des orages dans les rubans de pastis
lovés, conciliants, au fond des verres plantés en faction, ça
et là,
dans un jardin;
le leurre fugitif du match de foot s'effacera devant la
vérité lente des ombres qui traînent après les joueurs, sur
l'herbe plus rouillée à chaque instant.

Con la ola

No hay verano, sólo los brazos tendidos para siempre
en su nombre, el grito del pájaro que mide con su vuelo
el desierto original. En algún lugar, sin embargo, una
desconocida, de una sola sacudida,
liberará su cabellera rubia, dejándola caer
sobre su nuca, sus hombros cálidos, salpicados de
pecas,
cuando ya su frente penetra en la frescura
del instante próximo
-y antes que entre, antes que la ola de oro oblícuo que
recorre la bahía
se convierta en iglesia, de pie sobre la roca,
el silencio asoleado de los corredores en las escuelas
desérticas beberá el estrépito de las guerras púnicas,
el grito de las madres entrará en las hojas de los
cuadernos, vírgenes otra vez,
y la memoria de las tormentas en las cintas de anisado
enrolladas, conciliadoras, en el fondo de los vasos
esperando aquí y allá,
en el jardín;
el engaño fugaz del partido de fútbol se borrará ante la
lenta verdad de las sombras que se arrastran detrás de
los jugadores, sobre el pasto cada vez más oxidado.

Dépasser l'hiver

Monter, creuser son sillon à travers le soir.
En haut de l'escalier, il suffira ensuite
de trébucher, de boire une gorgée de nuit distante comme
un glapissement
soudain venu du fond.
Des quenottes blanches pointent, ricanent dans les
muguets–

Pas encore le printemps; juste l'ajournement sec d'une
promesse d'orage
glissés –où?– derrière les registres des arcades
que nous longeons en montant.
Le crépuscule éteint sous nos pieds le pente tendue
et la laisse, insistante, repousser en nous, bosse de silence
sous les paroles.
Le vent lointain parle dans les statues, fait briller dans
leur masse une lampe glacée
jusqu'au blanc, couleur de ce qui fut, de ce qu'on sera.
Des quenottes ricanant dans les cendres–

Après des années d'attente
dans les veines, couloirs déserts,
maintenant à peine, dans le noir, les frissons d'une
branche;
ton doigt lui-même est un être pâle, plein d'inquiétude,
comme il suit sans la nuit les lignes des fissures
sur les flancs des maisons. Ne lis pourtant rien,
juste écoute le glissement assourdi des bibliothèques,
avalanches de velours.

Más allá del invierno

Subir, abrirse paso a través de la noche.
En lo alto de la escalera, bastará
con tropezar, con beber un trago de noche distante
como un chillido
que llega de pronto de lo hondo.
Dientecitos blancos que se burlan, aparecen entre los
lirios.

La primavera no llega todavía, sólo el aplazamiento
seco de una promesa de tormenta
se desliza –¿dónde?– detrás de las arcadas
que bordeamos al subir.
El crepúsculo apaga bajo nuestros pies la pendiente
tendida
y deja, insistente, renacer en nosotros un bulto de
silencio bajo las palabras.
El viento lejano habla en las estatuas, hace brillar en su
masa una lámpara helada,
hasta el blanco, color de lo que fue y de lo que seremos.
Dientecitos se burlan en las cenizas.

Después de años de espera
en las venas, corredores desérticos,
ahora apenas, en la oscuridad, los temblores de una
rama;
hasta tu dedo es un ser pálido, lleno de ansiedad,
cuando sigue en la noche las líneas de las fisuras
en los costados de las casas. No leas nada, sin embargo,
escucha sólo el deslizamiento ensordecedor de las
bibliotecas, avalanchas de terciopelo.

Le tintement un rien nostalgique des crédences viendra
s'y joindre
de loin, tout l'avenir bâille toujours, glacial, au-dessus du
socle vide.
(Dans le taxi où le volant, d'avance, est un rond
charbonneux
tracé en tremblant sur la pénombre d'après-guerre, de
nouveau jusqu'aux plaines enneigées
aux promesses provinciales de vert. Derrière la vitre aux
bords noircis
le paysage en lambeaux blancs sera un placard
plein de linges; il suffira de l'éclairer un peu
de nos fronts-)

Dans l'auto stoppée contre l'instant
la pénombre seule est un châte, s'écoule
des épaules. Les jambes, doux courant sous
l'amoncellement des jupes,
drainent toujours le tendresse vers la brûlure amère
et vers les acides du printemps inaugural.

El tintineo algo nostálgico de las credenciales vendrá a
unirse
de lejos, el futuro bosteza siempre, helado, sobre el
pedestal vacío.
(En el taxi el volante es de antemano un círculo
carbonoso
trazado temblorosamente sobre la penumbra de la
posguerra, de nuevo hasta las llanuras nevadas
hasta las promesas provinciales de verde. Detrás del
cristal de bordes ennegrecidos
el paisaje en girones blancos será un armario
lleno de ropa; bastará iluminarlo un poco
con nuestras frentes).

En el auto detenido contra el instante
la penumbra es un chal que se desliza
de los hombros. Las piernas, dulce corriente bajo el
desorden de las faldas,
drenan siempre ternura hacia la quemadura amarga
y hacia los ácidos de la primavera inaugural.

Le lendemain

De nouveau le matin. Le donjon du petit hôtel, encore la
nuit dernière si attrayant
et si sous-marin, plein de miel flambant, perce
maintenant la brume en os nu,
le visage qui, à l'aller, éclairait ta route comme une
lampe,
n'est désormais qu'une chaire crue, au vague sourire.
Rien de bien neuf; le désir lui-même n'est que du non-
désir échauffé,
la hure ébahie du flic se fait, elle, presque humaine
en se tournant vers la cuisine familiale. Tout, dans le
doute, peut donc recommencer à zéro;
de nouveau arriver à l'angle, décider de tourner à gauche,
vers la rumeur languissante de la ville,
ou de monter le long du silence aigu des petits murs, à
l'écume d'acacias.
Dans les deux cas, c'est vrai, tu laisseras dans ton dos, au
carrefour,
plusieurs meilleures vies possibles—

El día siguiente

Otra vez la mañana. La torre del pequeño hotel tan
atrayente la noche anterior
y tan sub-marino, lleno de miel brillante, traspasa
ahora la bruma como un hueso desnudo,
el rostro que, de ida, iluminaba tu camino como una
lámpara,
ahora no es más que carne cruda con una sonrisa
incierta.
Nada muy nuevo; el deseo mismo ya es sólo no-deseo
irritado,
la cara asombrada del policía se vuelve casi inhumana
al girar hacia la cocina familiar. Entonces todo, en la
duda, puede volver a empezar de cero;
otra vez llegar a la esquina, decidir si doblar a la
izquierda, hacia el rumor lánguido de la ciudad,
o subir a lo largo del agudo silencio de los pequeños
muros, con la espuma de las acacias.
En los dos casos, es cierto, dejarás a tu espalda, en la
enrucijada,
varias mejores vidas posibles.

Des rumeurs

Il ne s'agit guère
de la gloire même au-delà du
mur dominical
un jour monte peut-être
dans le saignement des briques

des chasseurs marchent la fumée s'échappe des fusils
quelque chose manque toujours entre les ramures
passée la dernière ferme

la journée nous lie chacun s'est
inscrit au moins du doigt
sur le carrelage de la cloison

Comme les choses s'approchent plutôt des rumeurs
que des lotissements
croît le nombre de planches des piscines démontées
d'avions tombés des branches basses
dans le lointain verger

Je partage quelque part avec toi une maison inachevée
Je devine l'histoire la nuit dans les orties l'armée autour
du village
tout près la chair brûlante des cuisses

Rumores

No se trata
de la gloria más allá aún del
muro dominical
un día quizá suba
por los ladrillos desangrados

los cazadores andan el humo sale de las escopetas
algo falta siempre en los ramajes
de la última granja

el día nos une cada uno se
inscribió al menos con el dedo
en el tabique enlosado

Como las cosas se acercan más bien a los rumores
que a los edificios
crece el número de tablas de albercas desmontadas
de aviones caídos de las ramas bajas
en el huerto lejano

En algún lugar comparto contigo una casa inacabada
Adivino la historia la noche entre las ortigas el ejército
rodea al pueblo
muy cerca la carne ardiente de los muslos



Les trois oiseaux en vol,
grabado, 1961

Los cuadernos de Georges Braque

(Fragmentos)

Traducción: Guillermo Sucre

(1917-1947)

La naturaleza no da el gusto por la perfección.
No la concebimos ni mejor ni peor.

Nunca tendremos reposo: el presente es perpetuo.
Pensar y razonar son dos cosas distintas.

Realidad.
No es suficiente hacer ver lo que uno pinta.
Aún es necesario hacerlo tocar.

El arte es un modo de representación.

La emoción ni se añade ni se imita.
Ella es el germen, la obra es la eclosión.

En arte no hay efecto sin alterar la verdad.
Los que vienen detrás: los puros, los intactos, los ciegos, los
eunucos.

No hago lo que quiero, sino lo que puedo.
La personalidad del artista no está hecha del conjunto de sus
tics.

No hay que pedir al artista más de lo que puede dar, ni al
crítico más de lo que puede ver.
Contentarse con hacer reflexionar, no hay que tratar de
convencer.

El arte está hecho para perturbar. La ciencia para dar seguridad.

A la gracia de Dios, dice uno; otro: Dios está con nosotros; y un tercero: Dios y mi derecho.

El pintor piensa en formas y colores. El objeto es la poética.

No hay que imitar lo que se puede crear.

En arte no hay sino una cosa que valga: lo que no se puede explicar.

Si el pintor no desdeña la pintura, habrá de temer hacer un cuadro que será mejor que él.

El artista no es incomprendido sino malconocido. Lo explotan sin saber que es él.

Los que van delante dan la espalda a los seguidores. Justamente lo que éstos merecen.

Me gusta la regla que corrige a la emoción.

La ciencia va siempre acompañada de superchería: para resolver un problema, basta con haberlo planteado bien. El arte sobrevuela, la ciencia da muletas.

Es la precariedad de la obra lo que sitúa al artista en posición heroica.

Cuando se recurre al talento es porque el ardor ya ha desaparecido.

El pintor no intenta reconstituir una anécdota sino constituir un hecho pictórico.

Hay un arte del pueblo y un arte para el pueblo, este último inventado por los intelectuales.

No creo que ni Beethoven ni Bach, cuando se inspiraban en aires populares, estuviesen pensando en establecer una jerarquía.

A falta de poder adaptar un vocabulario caduco, el crítico condena.

Tengo el cuidado de ponerme al unísono con la naturaleza, más que de copiarla.

Descubrir una cosa es ponerla al vivo.

El clima. Hay que llegar a una cierta temperatura que haga maleables las cosas.

Lo común es verdadero. Lo semejante es falso.
Trouillebert se asemeja a Corot, pero no tienen nada en común.

Escribir no es describir. Pintar no es copiar.
La verosimilitud no es más que ilusión.

A toda adquisición responde una pérdida equivalente. Es la ley de las compensaciones.

Los medios limitados engendran nuevas formas, invitan a la creación, hacen el estilo. El progreso en arte no consiste en extender los límites sino en conocerlos mejor.

No soy un pintor revolucionario. No busco la exaltación. Me basta con el fervor.

Definir una cosa es sustituir la cosa por la definición.
Construir es ensamblar elementos homogéneos. Edificar es ligar elementos heterogéneos.

Impregnación. Obsesión. Alucinación.

Pensándolo bien, prefiero a los que me explotan que a los que me siguen.
Aquéllos tienen algo que enseñarme.

Las ideas, como los trajes, se usan
y se deforman con el uso.

No es posible tener siempre el sombrero en la mano. Por ello fueron inventadas las percheras.

Yo he encontrado la pintura para suspender en un clavo mis ideas.

Esto permite cambiarlas y evitar la idea fija.

El vaso da una forma al vacío y la música al silencio.

La esperanza contra el ideal.

La constancia contra el hábito.

La fe contra las convicciones.

Buscar lo común que no sea lo semejante.

Así, el poeta puede decir: "Una golondrina apuñala el cielo", y hace de una golondrina un puñal.

La forma y el color no se confunden.

Hay simultaneidad.

El cuadro está concluido cuando ha borrado la idea.

La idea es el andamiaje del cuadro.

El tema.

Un limón al lado de una naranja deja de ser un limón y la naranja una naranja para convertirse en frutas.

Los matemáticos siguen esta lev.

Nosotros también.

Las fronteras son los límites de la resistencia.

El lago pide a sus bordes contenerlo.

Nunca adherir.

Lo perpetuo y su murmullo de manantial.

Con la edad, el arte y la vida se vuelven una misma cosa.

(1947-1955)

Antes, el útil era la prolongación de la mano.
Con la máquina, la mano se ha convertido en la prolongación
del útil.
Hay que contentarse con descubrir, pero cuidando de no
explicar.
Lo imprevisible es lo que crea el acontecimiento.

Hay obras que hacen pensar en el artista; otras, en el hombre.
Con frecuencia he oído hablar del talento de Manet, nunca del
de Cézanne.
Desconfiemos, el talento es prestigioso.

Sin tregua, corremos tras nuestro destino.
Sensación. Revelación.

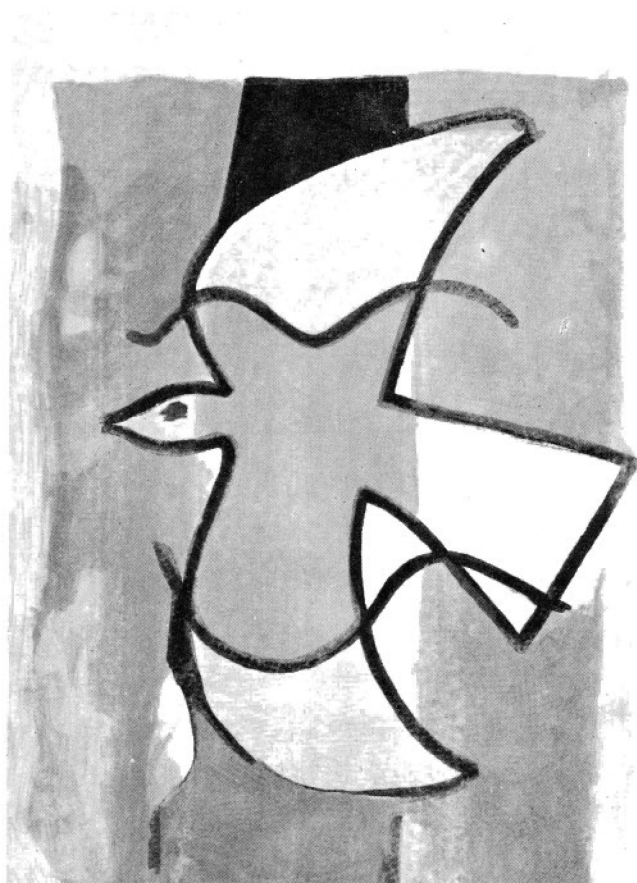
Yo deseo el amor como se desea el sueño.
Unidades de medida táctil: el pie, el codo, la pulgada.
Cézanne edificó, no construyó.
La construcción supone un relleno.

Una cosa no puede estar al mismo tiempo en dos sitios.
No es posible tenerla en la cabeza y ante los ojos.
Olvidemos las cosas, no consideremos sino las relaciones.
El presente, la circunstancia.

Para mí, la preparación de la obra es más importante que los
resultados previstos. Buscando lo fatal, uno se descubre a sí
mismo.

No tengo que deformar, parto de lo informe y doy forma.
No busco la definición, tiendo hacia la Infinición.

Tomado de *Cuadernos de Georges Braque*, prol. y tr. de Guillermo Sucre,
Dir. Gen. de Cultura de la GDF/Fundarte, Caracas, 1977.



L'oiseau bleu et gris,
litografía, 1962

Poética 1993

Eduardo Milán

1. ¿Cómo pueden no responder las poéticas a las velocidades de los cambios? ¿Acaso no son temporales, no acusan las variaciones de miradas? Que la poesía, como lo real, no como la realidad, permanezca fija: algo tiene que estar fijo para que todo se mueva. Cuando Hugo me pidió unos poemas nuevos para *Poesía y Poética* acepté encantado. Y le pregunté: “¿no quieres también una nueva poética *fecha*da como la de hace tres años? Las cosas cambiaron”. Lo dije en broma pero lo pensé en serio. Hugo dijo que sí. Las cosas cambiaron.

2. El problema sigue siendo la identidad poética. Pero ahora ya no es el haber o no haber de la identidad: es cómo, en caso de que haya, mantenerla en un mundo que inclinó la balanza hacia la imagen con todo su peso. Hay una falsa equivalencia que pone en cuestión la no-identidad, desde Homero a Keats, de los poetas: la falsa equivalencia de la no-identidad poética (o más precisamente: identidad negativa para Keats) con la no-identidad del hombre común que sobrevive en esta urbanidad especular, donde especular (en la Bolsa, en el mercado, en el amor, en el poema) es condición de sobrevivencia. Por eso es importante distinguir ahora entre la identidad negativa propuesta por Keats –una no-identidad que aspira a ser poéticamente todas las posibles– con la no-identidad, es decir, con la no-diferenciación que constituye al hombre contemporáneo. A diferencia del poeta, el hombre no-diferenciado puede no ser hombre pero no puede ser pez. Es fundamental que el poeta distinga esa diferencia que puede aliviar su agobio. En caso de ahogo que busque el desierto.

3. El sedimento de la poesía es el no-tiempo pero su escritura es histórica, está calendarizada. El primer simulacro que acepta el poeta es el simulacro del tiempo. Sin esa aceptación nada es posible. Es cierto que urge una re-significación del mito pero debe

ser una nueva significación histórica, temporal, de aquí. El mito pasa por aquí, por este tiempo, o no pasa. Su problema es la vaguedad y de ahí su resultante inmediata: la inverosimilitud. El mito necesita el contrapeso, la gravedad de la concretud puesto que de por sí es leve. Chocan esas escrituras “míticas” que vienen no se sabe de dónde, dictadas no se sabe por quién y que van tampoco se sabe adónde: disolvencias devueltas por la Eternidad. Chocan en el aire esos pájaros ebrios. No deberían estar ahí.

4. Todos sabemos que vivimos una época de cambios. Pero se puede cambiar, también sabemos, para bien o para mal. Y como todo ocurre antes o después de lo que parece, ¿qué sucedería si los cambios ya se hubieran dado, si no hay más mundo que vendrá que éste? Es como el sol: un día se apagará y con él se apagarán el águila, el dragón, el fénix, esas presencias cubiertas de fuego. Ya no habrá más tiempo. Será el fin de los renacimientos posibles. Pero ya no lo veremos.

5. El poeta actual debe escribir cualquier cosa. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que ya no existe cualquier cosa. Todas las cosas están precisadas, todas cumplen una función, cubiertas con el polvo de la utilidad, con el moho de una servidumbre sin plumeros. Instrumento: “se llama instrumento a la clase de operaciones que se pueden realizar con él”. Hay que escribir una cosa con la cual no se pueda hacer nada. El poeta actual debe escribir cualquier cosa porque ya no existe cualquier cosa, porque ya ninguna cosa es cualquiera. Ahora que las cosas están identificadas por su utilidad lloramos por la no-identidad de las cosas. Por eso en esta economía el poema es dinero inútil, aunque es de noche, aunque es dinero.

Rosa del lugar, cuerpo, cosa del lugar
que nadie sabe lo que puede ni nadie sabe lo que duele.
Totalidad de las violetas, vacío de las violetas: el vigía vio.
Posiciones, en qué lugar estás, cambio de posiciones, en qué
lugar no estás. Cama poblada de posiciones sobre las sábanas
del desierto. Tiendas. Gente que se tiende. Otro lugar, el mar.
El vigía que dice desde la torre: Monte- vide- eu,
van llegando, navegando por el sueño: Monte- vide- eu,
el sueño revela una carabela, la carabela en que venía
toda la eucaristía, cara de Europa que en el agua se mecía:
Monte- vide- eu. Vela que bajaba, velamen que subía, eran la
misma
cópula del mar. Monte- vide- eu, Monte- deve- nus, Monte-
divi- no:
tu vagina es tu capital. El vigía dijo lo que pudo:
tocó fondo, fundó por el origen, en el monte puso el pez.

Humano es la mala suma del humo y de la mano,
el que huye de la forma de su cuerpo,
aquel que no se pregunta: forma,
¿por qué ardes en deseos de ser ardilla,
en deseos de ser silla, por qué ardes en deseos?
Humano, la mala suma del humo y de la mano,
huye de su cuerpo hacia la costa. Eso es humano.
Pájaro es lo que retorna con un mito en el pico,
con una matita de menta para que el humano no huya,
matita por la grandeza del gesto, pájaro por eso,
menta para curar la verdad. Aquel que no era humo
no es este estado de cosas que sobreviven cosidas.
Humo que renunció a su absoluta falta
para ganar la forma gato, la forma orquídea de la idea,
la forma azul de la sal. La forma gato sobrevive cosida,
la orquídea, diosa de un día que se perdió en ese día,
la forma azul de la sal tiene una manera de mirar.
El humo renunció. ¿La mano? Queremos menos manos.

Hoy cumple años la muerte de la actitud
que debería ser un ovejero alemán, un pastor
manso por esos valles para poder morir, valles
y quebradas. O un geranio, florestando, flor gerundio,
el presente continuo de la flor. Pero es la actitud.
Esa es la muerta. Guía de los por dónde que no pedían
perdón para que los dones circularan sin arancel.
Estrella del por aquí, por allá, vigía de la hora azul
en que la persiana de lo imposible se entreabre y pasa
una libélula azul. También lo imposible cede, no sólo
los camellos: el desierto tiene sed. Desierto es la palabra
para los que pasan por este momento. A lo real
por la ilusión, al vuelo por el pájaro, en vilo por el hilo
de la noche negra, noche a tactos. No la realización
que desrealiza lo real: el acto. Por el grial, por la alegría
del Santo Grial: ese era el pacto.

Como un pato en el agua
este siglo en el siguiente: con sigilo se hunde
susurrando esos. Como el pato que no es
nunca lo que no es negó tanto: con encanto
todo no es. Todo no es pez, todo no es espanto,
todo no es arte, todo no es placer. Todo no es virgen
María, todo no es Espíritu Santo. Todo no es danza
molecular.
Hay caminatas. Gente que avanza hacia el centro para
oír
el ruido que rompe la nuez del no es.

Escribir es ponerse en el lugar del juguetero.
No ponerse en el lugar del juguetero es no escribir,
elegir comprarle unos zapatos y no un trompo, déjalo
caer en la trampa, ¿por qué no? No anda andrajoso, al menos
todavía, ni grita cosas trágicas, ni grajo ni corneja,
esos pájaros de Shakespeare, no de aquí. Formadito
como un soldadito es comprarle unos zapatos y no un trompo,
basta que no esté descalzo como todo Cristo, cómprale
un trompo, en realidad no hay nada más. O entonces
no ponerse en el lugar del juguetero, no escribir.

El tiempo o el no tiempo,
no tiembles que se cae el Bombardeo de Londres
sobre la Toma de Granada que se hundirá, moneda
de nada o todo, en Altamira la húmeda. No más real
que un poema es un artificio casi físico el tiempo,
un maniquí sin el maquillaje de aquí, su ropaje rojo,
talar del Vaticano. Hace tiempo que no se vaticina.
Sin embargo, el rojo es el único que rompe las rejas
en la actualidad. Sólo que el tiempo no tiene rejas:
de ahí que no escapen los pájaros, de ahí ese silencio
sinónimo. Al presente lo inaugura el jabón, augurio,
segundo amor, Heno de Pravia. Al tiempo nadie.
¿Quién recuerda el comienzo del cuerpo?



Si je mourais là-bas,
grabado en madera, 1962



Lettera amorosa,
litografía, 1963

La mesa azul

Alfonso D'Aquino

1

En una mesa

Entre los árboles

Del sueño

Hay un pañuelo blanco

Sobre la tierra seca

Lo tomo y no sé cómo

Con él me cubro el rostro

Y echo a andar entre los árboles

2

En tierra amarilla
Limpia de pisadas

Una mesa azul
Puesta para nada

3

Una mesa y un árbol
Nada más
Y las hojas y el viento...

4

Está en ningún lugar
Las patas en la nada
En el vacío vacía
Alrededor ninguno

5

Pongo sobre esta mesa
Una palabra
Como quien planta una semilla al aire
Y la palabra crece y se llena de hojas
Y la semilla estalla y dice una palabra
Que cae sobre la mesa

6

Pongo bajo esta mesa
Una piedra desnuda
Blanca y fría...
En la noche refleja
Una luna tardía...

7

La mesa nos espera
Con su vacío colmado
De estrellas y de hojas

8

Vasta tabla de cielo
Sin pulir ni pintar
Con migajas de nubes

9

Mesa del mediodía
Con un fruto tan solo
En la tabla vacía

10

Hay un vaso en la mesa
Un buen vaso de lluvia
Con el sol en el agua

11

Una vez dejamos

Una mesa afuera

La noche llovía

El sol la secaba

Se cubrió de hojas

Se llenó de tierra

Pasaron los meses

La mesa vacía

12

La mesa redonda

Vacía y honda

La mesa cuadrada

Colmada de Nada



Lettera amorosa,
litografía, 1963

מִחְסָן יֶשֶׁן שֶׁל כָּלִים

מה זה? זה מחסן ישן של כלים
לא, זו אֶהְבָּה גְדוּלָּה שְׁהִיתָה.
סִרְרָה נֶאֱשָׁר הָיוּ בַחֲשֶׁךְ הַזֶּה
וְתִקְנָה. אוֹלֵי פֶעַם הָיִיתִי פֹה,
לא הִתְקַרְבְּתִי לְרֹאוֹת.

אֵלֶּה קְרִיאוֹת מִתּוֹךְ חִלּוֹם.
לא, זו אֶהְבָּה גְדוּלָּה
לא, זה מחסן של כלים.

Poemas de amor

Yehuda Amijái

Traducción del hebreo: Claudia Kerik

Una vieja bodega de herramientas

¿Qué es esto? Una vieja bodega de herramientas.
No, es un gran amor que fue.
Pavor y felicidad hubo en esta oscuridad
y esperanza. Quizás alguna vez estuve aquí,
no me acerqué a ver.

Estos son gritos desde un sueño.
No, es un gran amor,
no, es una bodega de herramientas.

מאָר בַּחַי

מאָר בַּחַי אָני באַ אליך
וּמִסָּנָן בְּהַרְבֵּה דְלִתּוֹת וְנִגְרָע בְּמַדְרָגוֹת.
בְּמַעַט לֹא נִשְׁאַר מִמֶּנִּי.

וְאַתָּה אִשָּׁה מְפַתֶּעֶת כּוֹזֶאֶת, סִיָּה בְּחִצֵּי אִמָּץ
אִשֶּׁת בֶּרַע עִם מִשְׁקָפִים, הֶרְתֵּמָה הָאֶלְגָּנְטִית שֶׁל צִינּוֹךְ.

"דְּבָרִים אוֹהֲבִים לֵאבֹד וְלִהְיוֹת שׁוֹב
עַל יְדֵי אֲחֵרִים; רַק בְּנֵי אָדָם אוֹהֲבִים
לִמְצֹא אֶת עֶצְמָם." כֵּן אָמַרְתָּ.

אַחַר כֵּן שִׁכַּרְתָּ אֶת פְּנִיךָ הַשְׁלָמִים
לִשְׁנֵי פְּרוֹפִילִים, אֶחָד לְמַרְחָק
וְאֶחָד לִי לְמִזְכָּרְתָּ וְהִלַּכְתָּ לִּי.

Tarde en mi vida

Tarde en mi vida llego a ti
filtrado por muchas puertas
y disminuido por escaleras.
Casi no queda nada de mí.

Y tú eres una mujer así de sorprendida,
que vive con medio valor,
una mujer salvaje con lentes,
las riendas elegantes de tus ojos.

“Las cosas aman perderse y encontrarse
de nuevo por otros; sólo los hombres
aman encontrarse a sí mismos”. Dijiste.

Y luego quebraste tu rostro entero
en dos perfiles, uno para la distancia
y otro para mí, como recuerdo, y te fuiste.

בָּאֵב לֵהוּיֹת בְּמָקוֹם זֶה

בָּאֵב לֵהוּיֹת בְּמָקוֹם זֶה
חֲוִיתָךְ אֶת לְבִי כִפְרִי מִחוּק חֲתוּךְ.
וְהִיכֵן הֵן הַדְּמָעוֹת הַטּוֹבוֹת?

עֲרַפֵּל מְכַסֶּה אֶת הַבַּיִת בְּהָר
בְּשָׁעוֹת הַבֶּקֶר. הָאֲנָשִׁים בּוֹ
אוֹמְרִים: עֲרַפֵּל מְכַסֶּה אֶת כָּל הָעוֹלָם.

וַיֵּשׁ גְּעֻגֻעִים גְּדוֹלִים
כְּמוֹ שֶׁל מִי שֶׁמִּתְעוֹרֵר
בְּמִטָּה שְׁלֵא בָּהּ שָׁכַב לַיָּשָׁן.

בְּשָׁעוֹת הַצֹּהֲרַיִם שֶׁלֹּחֲתִי פְּרָחִים
מִחֲנוּת פְּרָחִים בַּתְּחִנָּה.
עַל פֶּתַח כְּתֻבְתִּי דְּבָרֵי מֶזֶל וְאַהֲבָה חוֹלְפֹת
בְּעֶפְרוֹן קָשׁוּר בְּשִׁרְשָׁרֶת כְּמוֹ כֶּלֶב.

וְהִיכֵן הֵן הַדְּמָעוֹת הַטּוֹבוֹת,
צָרוּר הַמַּסְתָּחוֹת שֶׁל הַפָּנִים.

El dolor de estar en un lugar extraño

El dolor de estar en un lugar extraño
parte mi corazón como un fruto dulce partido.
¿Y dónde están las buenas lágrimas?

La neblina cubre la casa en la colina
por la mañana. La gente ahí
dice: la neblina cubre al mundo.

Y hay añoranzas inmensas
como las del que despierta
en una cama en la que no durmió.

Al mediodía mandé flores
desde la tienda que había en la estación.
En una nota escribí palabras de suerte y amor efímero
con un lápiz atado a una cadena como un perro.

Y dónde están las buenas lágrimas,
las llaves del rostro.

לְזַכֵּר הוּא מִן תְּקֵנָה

הַמְהִירוֹת שֶׁל הַמֶּרְחֶק בִּיָּגִינוּ:
לֹא שְׁאָחָד הֶלֶךְ וְהִשָּׁנִי נִשְׁאָר,
אֲלָא הַמְהִירוֹת הַכְּפוּלָה שֶׁל הוֹלָכִים זֶה מִזֶּה.

מִן הַבַּיִת שֶׁהִרְסָתִי, אֶסְלוּ הַשִּׁבְרִים אֵינָם שָׁלִי.
וּפַעַם הָיוּ הַמַּלְאִים שֶׁרָצִינוּ לְדַבֵּר יַחְדָּו בְּמִשְׁפָּחָנוּ
כְּעֶרְמָה מְדֻיָּקֶת שֶׁל חֲלוּנוֹת לֵיד בְּנֵן חֹדֶשׁ,
כְּשֶׁעָדָן שֶׁתִּקְנֶנּוּ.

אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ מַה קָּרָה לָךְ מָאוּ
כָּשֶׁם שְׁאֵינִי יוֹדֵעַ אִיךָ קָרָה
לִי מַה שֶׁקָּרָה לִי מָאוּ:
לְזַכֵּר הוּא מִן תְּקֵנָה.

Recordar es una especie de esperanza

La velocidad de la distancia entre los dos:
no es que uno se vaya y el otro se quede,
sino la doble velocidad de los que se van uno del otro.

De la casa que destruí, ni los pedazos son míos.
Y las palabras que deseábamos hablar en nuestra vida
eran como una pila de ventanas junto a un
edificio nuevo,
cuando aún callábamos.

No sé qué te ha pasado desde entonces
ni cómo me pasó
lo que me pasó desde entonces:
recordar es una especie de esperanza.

עוד שיר אהבה

המרחק, שממני באת
מקפל בפניך היסודות,
כמו מצנח, בדיקנות
להפתח אחרי ובמקום אחר.

Otro poema de amor

La distancia de la que vienes
se repliega en tu hermoso rostro
como un abanico, para abrirse
con precisión después de mí y en otro lugar.

עצבות עינים ותאורי מסע

יש זכרון אפל שרעש ילדים
משחקים מפזר עליו כספר צבעוני.

יש דברים ששוב לא יגנו
עליה. ויש דלתות חזקות מקברים.

יש מגינה, כמו היא במעדי
לִיד קהיר, שהבטיחה דברים.
אשר השתיקה של עכשו
לפוא תרצה לקיים.

יש מקום שלא תוכל לשוב אליו.
ועץ מסתיר את זה ביום
ומנורה מאירה את זה בלילה,
יותר אני לא יכול להגיד
יותר אינני יודע.

לשכח ולפרח. לפרח ולשכח; זה הכל.
השאר, עצבות עינים ותאורי מסע.

Tristeza de ojos y descripciones de un viaje

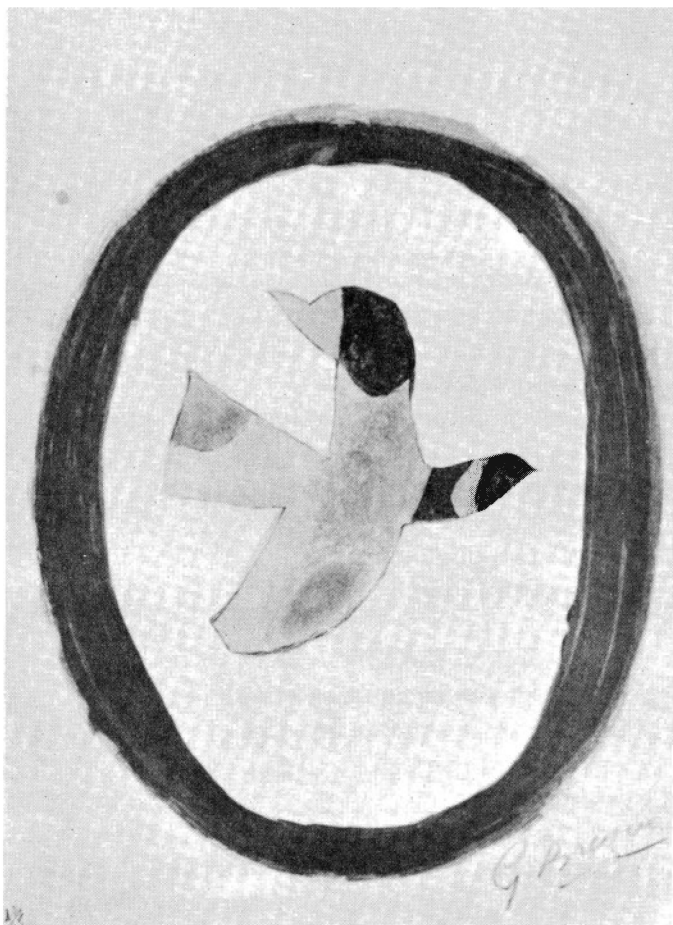
Hay una oscura memoria sobre la que el ruido de niños jugando se esparce como azúcar de colores.

Hay cosas que no volverán a protegerte. Y hay puertas más fuertes que tumbas.

Hay una melodía, como aquella junto al Cairo, que prometía cosas que el silencio de ahora en vano querrá cumplir.

Y hay un lugar al que nunca podrás volver.
Y un árbol lo esconde durante el día
y una lámpara lo alumbra de noche,
y más no puedo decir
y más no sé.

Olvidar y florecer. Florecer y olvidar; eso es todo.
Lo demás es tristeza de ojos y descripciones de un viaje.



L'oiseau des sables,
litografía, 1963

Dos textos de Vincenzo Consolo

Traducción del francés: Hugo Gola

Estoy desolado...

Estoy desolado por no ser crítico, historiador de la literatura, filósofo o sociólogo, o más genéricamente un especialista en ciencias humanas.

Quiero decir que estoy desolado por no poder hablar en tercera persona. Desolado por tener que recurrir –como en este momento lo hago– a la quejumbrosa y molesta primera persona.

Estoy obligado a ello porque no soy sino un novelista, un escritor. Pero decir “soy un escritor”, es una contradicción en los términos. En el instante en que escribe el escritor no puede decir “soy un escritor”, es una posibilidad de los otros decir: “es un escritor”. Cuando él cesa de escribir, menos aún puede decir “soy un escritor”, ya que en ese momento no es nadie: un individuo sin identidad. Entre un escrito y otro él vive en un vacío, en un limbo. Se debate entre la quemadura, la frustración del fracaso, el desastre del libro apenas terminado y la ilusión de que en el próximo evitará exponerse de esa manera. “Un libro se mide por el nivel de desastre que alcanza” dice Faulkner. Está bien. Está mal también. Quiero decir: cuando el escritor vuelve a encontrarse en ese intervalo, en la angustia del desastre, seguida de cerca por la esperanza de que en la próxima tentativa aquello no sucederá más, se halla dolorosamente inerte y paralizado: vacila y oscila en el vacío de la inconsistencia. Para sostenerse le falta la cuerda de la tercera persona, la cuerda de la racionalidad y de la objetividad. No existe más –decía– que el nudo corredizo de la primera persona: nudo peligroso, se sabe, que puede llegar a ser fatal, por ideas negras o por estupidez.

Yo... (lo intento de nuevo) acabo de salir apenas de un fracaso, de un desastre. Se denomina *Retable*, una novela que he querido publicar en Sicilia, en Palermo, con el editor Sellerio. ¿Por qué Palermo? ¿Por qué Sellerio?

Por una razón objetiva, histórica, por una convicción racional a la que me había adherido, como uno se prende a un salvavidas en las corrientes oceánicas de la subjetividad, me había adherido, como a un cabo, después de mi último padecimiento.

Racionalmente, históricamente, tengo una certeza (aquí puedo ahora pasar a la tercera persona): Milán es hoy en día la ciudad más vulgar de Italia (arrasada por Stendhal y por todos los milaneses de arraigo y cultura). Pero entiéndase bien, Milán es sólo un emblema, una metáfora.

¿Por qué es la ciudad más vulgar?

Porque Milán (y sus alrededores) reúne la mayor cantidad de empresas que se dedican a la creación y difusión, a escala nacional, del mensaje de la publicidad. Milán es la ciudad en donde la mercancía *es más conversada*, como Barthes decía de la moda.

Pero hablar de la mercancía, mediatizarla, cuesta. Esos costos, en nuestro sistema económico que llaman liberal, los paga la misma mercancía. O dicho de otro modo, cuanto *más conversada* es una mercancía más se le sustrae valor. Cuanto más mediatizada está la mercancía menos vale y más se remite a la inconsistencia, a la estafa, a la trampa. Y se llegó hasta vender bosta de vaca (es así como se llama, no hay que pedir disculpas –dice Don Quijote) por mortadela, como lo hizo un famoso industrial milanés, hace algunos años, con un éxito total.

Ciertamente, el sistema publicitario no soporta la existencia de mercancías irreductibles, a las que no se pueda corroerles su valor, vaciarlas, para volverlas masivamente consumibles. Fatalmente entonces estas mercancías son ignoradas, ya que su valor irreductible las vuelve inexistentes, y por lo tanto ellas no son ni mediatizables ni consumibles.

Estoy intentando hablar de literatura, estoy intentado hablar de libros, de novelas. Hoy, en el sistema editorial mediatizado milanés, todo libro escrito en una lengua irreductible que no sea esa hoja de plástico glacial, fúnebre, obscena, con la que se envuelve los muslos de pollo congelado, es ignorado, y la injuria es el pago por esa diferencia.

Esta es la razón que me ha llevado a publicar mi novela en la editorial Sellerio. Porque esta casa está fuera del sistema publicitario milanés, y además porque mi libro denuncia ese sistema, denuncia aquello que Capuana llamaba *la consumación niveladora de la civilización* (1892) y Pasolini *la enfermedad de la homologación*, y que yo llamo el ocultamiento, el vaciamiento de la literatura, su mierdificación (así se llama, no hay por qué pedir disculpas). Y ya están llegando las primeras injurias. Otras vendrán, espero.

Texto leído por el autor en el Instituto Cultural Italiano de París en 1987. Traducido al francés por Maurice Dermon y publicado en el N° 1 de la revista *Chef-Lieu*, 1992, Francia.

Rastros de lectura y conversaciones

Estos textos fueron seleccionados por Maurice Darmón y publicados en la revista francesa Nota Bene, invierno 1992-93. Son fragmentos de los libros de Consolo y extractos de conversaciones mantenidas entre el escritor italiano y su traductor, quien efectuó el montaje de los mismos.

“Es un pueblo viejo como el mundo, cuando hablamos allí nadie nos entiende, pero a cada uno su lengua. Si los instruidos hablan se los toma por gente del norte”. (*La Blessure d’avril*).

- Quien un día decide escribir, salir de la afasia, de la anorexia, se confronta con la lengua materna, consoladora y cálida como la leche, o con la lengua del padre, código del que nosotros somos los sujetos pasivos, que nos posee a nosotros más de lo que nosotros la poseemos a ella. Tanto una como la otra nos amenazan con la pérdida de la identidad.

Yo me rebelo contra las dos. En la raíz hay una ofensa. Uno sólo se rebela cuando hay una ofensa íntima. Leopardi y otros lo han dicho: nacer es ya ser ofendido.

En Sicilia a la ofensa de tipo social se agrega otra inmutable. Intento reparar esas ofensas por medio de la rebelión de la escritura. Es necesario usar un lenguaje que no sea central ni periférico, que haga explotar los lenguajes autoritario y consolador. Inventar una lengua totalmente mía que surja de los dos. Hice pie en la lengua materna no por digresión o regresión sino para ponerla en conflicto con la paterna.

Dialecto, yo no emplearé esta palabra. Al modo de los arqueólogos, he querido exhumar y descubrir aquellas palabras, olvidadas por la lengua nacional, enterradas en la historia

lingüística de Sicilia. Más bien un plurilingüismo, una estructura filológica, puesto que rastreo palabras que el código autoritario nacional ha intentado expulsar de su contexto.

Plurivocidad también, una lengua de imágenes. Impulsado quién sabe por qué, cada vez que utilizo una lengua culta y refinada me sobreviene una intención paródica y subversiva. En el momento mismo en que aquélla se despliega la niego, la anulo, la ironizo. Usando la lengua base como contracanto. Fracturas, rupturas, esta música mía continúa ocultando un conflicto. Es una defensa, una auto-ironía.

*

“Créanme, crean en los colores, en los perfumes
desnaturalizados, en las contorsiones de las hierbas, en la
tendencia a degenerar de las plantas. Son más sabios, más
verídicos que todos los almanaques, que todos los libros”.
(*Lunaria*)

- Todo lenguaje es convención, ficción. En esta lengua o en otra hay que hablar, hay que nombrar. Todo lenguaje es alusivo. En Italia más aún que en otras partes, puesto que Italia es una nación más compuesta, más fragmentada, más dialectal y por aquello que la exigencia de una unidad política y lingüística ha ocultado y hace olvidar. Detrás de esos hechos lingüísticos hay una realidad histórica. Difícilmente allí las palabras adhieran a las cosas. En mí, a pesar de esta nostalgia de adecuación, se produce siempre un desfasaje entre las palabras y las cosas.

*

“A lo largo del camino coloco por un instante entre mi yo y la historia, entre nuestro siglo de hambre y calamidades, de guerras y masacres y mi yo, y entre éste y los hombres y las piedras, una muralla suspendida, una defensa”. (*Retable*)

- Sicilia es el reino de las madres. Ella es –un canto muy hermoso de Homero nos lo recuerda– la tierra de Demeter y su hija raptada. Yo fui alimentado por esa madre, Sicilia, a la que abandoné igualmente con un sentimiento ambigüo de amor y de repulsión, semejante al de la lengua. Me defendí de ese mundo peligroso de la existencia, de ese mar que puede ceñirte, asfixiarte, hacerte naufragar. Por otra parte tengo en mí el deseo de acercarme al mundo de la historia. Mi escritura oscila continuamente entre el reino de la madre y el del padre. Extraer fuerza de las raíces y hasta de las vísceras para retornar al reino de la historia, al reino del padre. Cada capítulo de *Sourire* se abre con un barco que llega a un puerto. Nosotros lo sabemos, el mar es el reino de la existencia y resuena como el de la madre. El libro empieza en una fecha, 12 de septiembre de 1852 y –está escrito– celebra el Muy Santo Nombre de María. Esos barcos oscilan entre el mar y la tierra, entre la existencia y la historia, entre la madre y el padre.

*

“¡Sicilia! ¡Sicilia! Parecía un vapor, allá en el azul, en medio del cielo y el mar, pero era la isla Santa”. (*Le Sourire du marin inconnu*).

- Es mi historia, es la de Sicilia: tierra tan extrema, tan profunda, tan caliente, que amenaza con matar, ahogar con un exceso de amor, con demasiada emoción, con demasiado amor a sus propios hijos. Ella nos impide crecer, nos detiene, no nos deja abordar la historia. Una tierra tan relegada en su condición existencial –quizá todos los males provengan de allí– que se debate entre la razón y la locura, entre el deseo de progreso y la regresión continua. Lo mismo sucede con mi escritura. Todos los escritores

sicilianos denuncian a la madre, quieren abordar la tierra del padre, la historia, la razón.

*

“Poder comprender esta gran borrasca nocturna que es la realidad siciliana”. (*Les Pierres de Pantalica*).

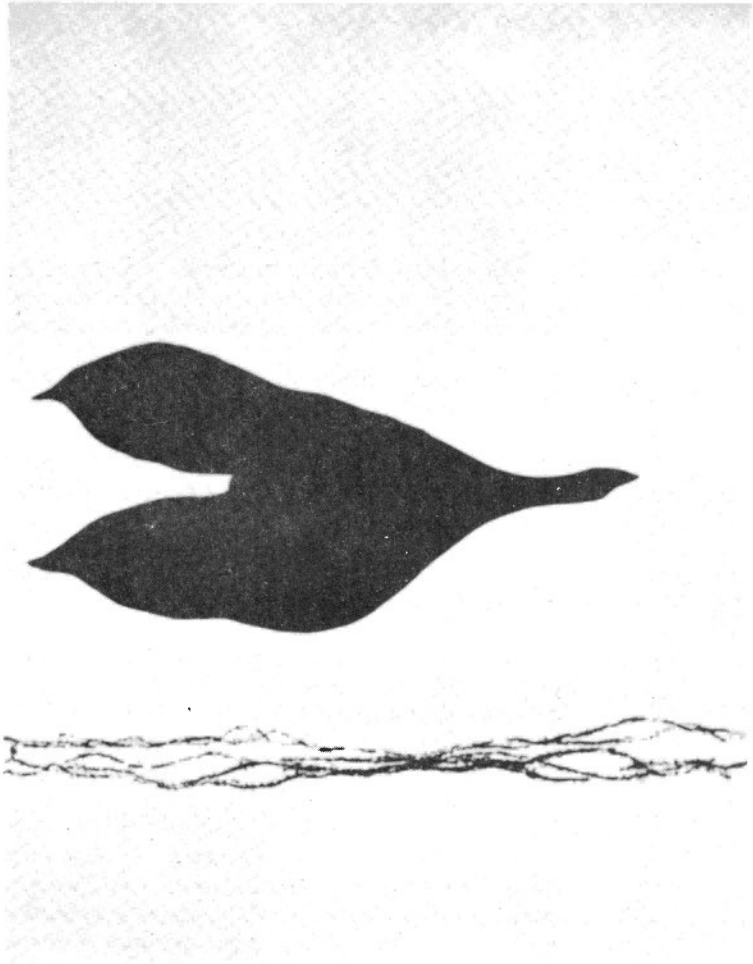
- Mi primer libro, *La Blessure d’abril*, y mi último *Les Pierres de Pantalica* anclan en tierras modernas de Sicilia. Quien ha escapado del naufragio ya no abandona la razón, la recupera. Ha experimentado el límite extremo entre la vida y la muerte, la razón y la locura, entre la petrificación o cristalización por las Gorgonas y el razonamiento.

Con frecuencia los escritores sicilianos –Pirandello, Brancati– han representado esas locuras de piedra, esas fijaciones eróticas, esas utopías irrealizables, signos evidentes de la detención del crecimiento del individuo. Del individuo y de la isla.

Gran borrasca nocturna. Empleé esta expresión en un paisaje que Leonardo Sciascia pone en escena. El es precisamente quien ha comprendido el riesgo existencial e histórico, quien, más que todos, ha querido emplear la razón, traer Luces donde hay oscuridad, alejar la tentación de la madre para hablar el lenguaje del padre.

Yo, yo oscilo. En *Retable* intenté llevar hasta sus consecuencias extremas aquel lenguaje lírico, poético, nocturno, enterrado, pero fue para insultar aquello que presume de racional y ya no lo es. Yo vivo en Milán. Allí la razón se convierte en un mito tecnológico en el cual todo sentimiento verdadero es aplastado y en donde toda lengua y toda historia son olvidadas. Clerici, el héroe de *Retable*, abandona, luego de un amor frustrado, los círculos de Luz milanesa para realizar un viaje metafórico con el lenguaje al reino de las madres: poesía, memoria e historia. Pero ese viaje es también una reacción contra la consumación turística moderna. ¿Viajar? Morir y renacer al conocernos, despojarnos de las convenciones, hacer una pausa en nuestra vida para retornar enseguida regenerado, después de

haber tocado las raíces maternas. *Retable* es la historia de dos personajes socialmente opuestos, que nacen los dos de un amor fracasado, poseídos de una intensa furia verbal porque realizan un viaje a los Infiernos, el lugar de las madres.



Grabado, 1963

Referencias

- Yehuda Amijái, poeta y narrador nacido en Wurtzburg, Alemania, en 1924. En 1936 emigró a Palestina. Participó como soldado en la segunda Guerra Mundial. Actualmente vive en Jerusalén.
- Georges Braque (1882-1963) fue uno de los más sobresalientes pintores franceses asociados al movimiento cubista.
- Vincenzo Consolo, novelista italiano nacido en Sant'Agata di Militello en 1933. Su último libro, *Nottempo, casa per casa* (1992), recibió el premio *Strega*.
- Alfonso D'Aquino, poeta y ensayista mexicano. Ha publicado dos libros de poesía hasta la fecha.
- Nikolai Gumilióv (1886-1921), poeta ruso, líder del movimiento acmeísta, que incluyó a los poetas Alexander Blok, Ana Ajmátova, Osip Mandelstam y Jodasiévich. Vivió en Londres y en París. En agosto de 1921 fue arrestado en su país por supuestas actividades contrarrevolucionarias y fusilado unos días más tarde.
- Petr Kral, poeta y ensayista nacido en Praga en 1941. En 1968 se exilió en París. Escribe en francés y en checo. Su obra poética incluye *Témoín des crépuscules* (1989), *Sentiment d'antichambre dans un café d'Aix* (1991) y *Le Droit au gris* (1991), entre otros títulos. Los textos publicados en este número fueron enviados directamente por el autor para su publicación en *Poesía y Poética*.
- Eduardo Milán, poeta y ensayista uruguayo nacido en 1952. Sus últimos libros son *Una cierta mirada. Crónica de poesía* (1989), *Error* (1991) y *La Vida Mantis* (1993). Los poemas que se presentan en este número pertenecen al libro inédito *Nivel medio verdadero de las aguas que se besan*.
- Agradecemos a Javier Sologuren, poeta y traductor peruano nacido en 1921, autor de una extensa obra poética, el envío de "Cuatro cuartetos" para su publicación en nuestra revista.