

# POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1990

**La función poética:** Pierre Reverdy

**El desierto retórico.**

**Entrevista con Juan José Saer:** Ana Basualdo

**Doce poemas de “El arte de narrar”:**

Juan José Saer

**Vórtice:** Henri Gaudier-Brzeska

**Gaudier: Post Scriptum 1934:** Ezra Pound

**Un ensayo y seis poemas:** Valerio Magrelli

2

**Movimientos estáticos:** Samuel Beckett

---

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



**UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA**

**Dr. Carlos Escandón D.**

**RECTOR**

**Dr. Armando Rugarcía T.**

**DIRECTOR GENERAL ACADEMICO**

**Arq. Guillermo Casas**

**DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS**

**EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS**

**Gerald Nyenhuis**

**DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS**

**POESIA Y POETICA**

**No. 2 • Julio 1990**

**Hugo Gola**

**DIRECTOR**

**Juan Alcántara P.**

**Ana Belén López P.**

**J. Gerardo Menéndez**

**Roberto Tejada**

**CONSEJO DE REDACCION**

**J. Gerardo Menéndez**

**DISEÑO**

**POESIA Y POETICA.**

**Publicación trimestral de poesía**

**y reflexión poética.**

**Prolongación Paseo de Reforma 880.**

**Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.**

**Registro en trámite.**

**Impreso en los talleres gráficos  
de la Universidad Iberoamericana**

**Tiraje: 500 ejemplares**

# Contenido

**3 La función poética**

Pierre Reverdy

Traducción: Hugo Gola

**12 El desierto retórico**

Entrevista con Juan José Saer

Ana Basualdo

**20 Doce poemas de *El arte de narrar***

Juan José Saer

**33 Vórtice**

Henri Gaudier-Brzeska

**37 Gaudier: Post Scriptum 1934**

Ezra Pound

**44 Un ensayo y seis poemas**

Valerio Magrelli

Traducción y nota: Guillermo Fernández

**67 Movimientos estáticos**

Samuel Beckett

Traducción: Miguel James

**Ilustraciones:**

**esculturas de Henri Gaudier-Brzeska**



**Mujer sentada**

# La función poética

Pierre Reverdy

Traducción : Hugo Gola

¿Hay acaso en el mundo alguna palabra más cargada de significación y prestigio que la palabra poesía? ¿Existe, por el contrario, alguna otra que con tanta frecuencia sea tan mal usada y tan mal definida que se vuelva, por ello mismo, desconocimiento e irrisión? Habitualmente es la palabra la que sirve para dar significado y para definir las cosas, para aligerarlas de su peso, hacerlas livianas, móviles y maleables por mediación del espíritu. Ahora bien, parecería que en lo que a ella concierne, se ha preferido depositar todo el cuidado que hubiera correspondido a la palabra en la cosa. Se dice, por ejemplo, que tal cosa, o tal otra, es poética. Se cree comprender. Pero si uno intenta saber cómo y por qué una cosa u otra son poéticas, rápidamente advierte que ya no entiende. Y quizás ello se deba a que se ubica a la cosa que se quería designar en un lugar que no le corresponde.

*La poesía no está en las cosas* del modo como el color y la fragancia están en la rosa y de ellaemanan. La poesía está en el hombre únicamente, y es él quien la deposita en las cosas y se sirve de ellas para expresarse. Es una necesidad y una facultad; es una necesidad de la condición humana, una de las más determinantes de su destino. Es una modalidad del sentimiento y una forma de pensar. Todo el mundo sabe y comprende que un poeta no piensa de la misma manera que un filósofo, un matemático o un sabio. Es decir, que las cosas tienen, en la realidad, otro valor para él, y que al contacto con ellas, su sensibilidad y su espíritu reaccionan de un modo totalmente diferente. Hay tantas formas de estar en el mundo como categorías de la sensibilidad y modalidades del espíritu.

Lo propio del poeta es pensar y pensarse en imágenes. Considerar las cosas en tanto pueden servir para la formación de imágenes, pues éstas constituyen su medio particular de expresión. Su facultad sobresaliente consiste en descubrir las

relaciones precisas, aunque no evidentes, que existen entre las cosas, aquéllas que son susceptibles de producir, mediante una aproximación violenta, una emoción, por un acuerdo imprevisto, que la presencia de las cosas por sí mismas no puede otorgar. Y es por la revelación de este vínculo secreto entre ellas, del que, hasta ese momento, no teníamos sino un conocimiento imperfecto, que la emoción específicamente poética se obtiene.

Emoción tanto más intensa, profunda y duradera puesto que no moviliza sólo a la sensibilidad, sino que requiere, en igual medida por lo menos, la connivencia del espíritu.

Esta concepción se opone a la de la poesía como vago estado sentimental, lo cual no quiere decir que los sentimientos no tengan nada que ver con la poesía, sino, más bien, que el papel del poeta consiste en aportar y suscitar lo nuevo, enriqueciendo de este modo el campo de la sensibilidad y el de la conciencia humanas, renovando así diversos aspectos de la realidad, y no simplemente en explotar aquellos que todo el mundo experimenta ante lo vivo.

Pues lo que se olvida, cuando se le reprocha a la poesía actual sus innovaciones, que chocan y producen escándalo, es que ella obedece simplemente a las exigencias de su función, ya que lo que vive debe renovarse para seguir viviendo, y todo lo que no se renueva perece. Estamos totalmente de acuerdo en que Villon es admirable, pero creo que nadie se animaría a sostener que hoy deberíamos escribir como Villon lo hacía.

Pero hay más. Si la poesía cambia de forma y de aspecto, si en cada época modifica sus medios de expresión para seguir viviendo y no ser una simple repetición de las mismas fórmulas inútiles, es porque este cambio cumple también otro papel, tanto más importante y vasto. Allí reside precisamente la prueba de su necesidad, y la explicación, la justificación, de su permanencia a través de las transformaciones aparentes del destino humano. Continúa, así, prestando la misma ayuda, ofreciendo la misma arma al servicio del hombre, a fin de que éste pueda conjurar, y, además, sostener y soportar, el peso de su implacable destino. Sin embargo, si hay en la poesía algunos elementos que se modifican constantemente, y que no pueden dejar de hacerlo, hay otros que no cambian nunca: el misterioso mecanismo por el cual el espíritu concluye en imagen. La facultad de descubrir aspectos concordantes en objetos

absolutamente independientes entre sí, separados en su naturaleza y que, en lo sensible, nada parecería aproximar, origina en el espíritu un tercer término, nueva realidad intelectual que abarca, también, la sensibilidad, ya que ésta es una facultad primitiva incapaz de distinguir por sí misma lo que se entiende por poesía, función, o sentimiento poético, si no es convenientemente iluminada. De este modo llegaremos a la comprobación de que la poesía, a diferencia de lo que muchos creen, no es algo superfluo, un lujo, un producto contingente y amable de una forma cualquiera de civilización que un día u otro podría desaparecer para dar paso a algún pasatiempo más serio. No me sorprendería tampoco que algunos la consideren como una simple manifestación de necedad, de la que los hombres deberían no sólo prescindir sino también curarse, a fin de abordar con mayor seriedad los datos brutalmente afirmativos de lo real. Más sorprendente aún es comprobar que entre los que sostienen esta concepción figuran, aunque no se animen a confesarlo con claridad, personas destacables, que dedican su vida, casi por entero, a los cuidados de su espíritu o a actividades muy próximas a este modo de ser y de pensar. No, la poesía no es algo inútil y gratuito de lo cual fácilmente uno podría prescindir. Ella está en el comienzo del hombre, tiene sus raíces en su destino. Ahora bien, el destino surge del instinto y allí comienza el desarrollo de cada especie. Por él vuela el pájaro y la serpiente se arrastra. La poesía es el instinto del hombre que se halla precisamente entre el reptar y el vuelo. Su instinto de crear, de elevarse por encima de su condición, lo vincula a la tierra, pero sólo por la punta de los pies. Sin duda, este instinto de crear se manifiesta al principio por actos utilitarios: alimentarse, defenderse, abrigarse, pero, enseguida, también por actos más libres, como por ejemplo, el ejercicio del pensamiento, en apariencia cada vez más gratuitos. Digo en apariencia, puesto que no hay en el mundo nada absolutamente gratuito.

No faltan, en nuestros días, quienes consideran a la poesía una actividad inútil o frívola, pero ellos se equivocan. La poesía continúa vinculada al destino humano como lo estuvo siempre. Sirve al hombre y éste se sirve de ella, y, como siempre, ella continúa preservándolo de la realidad tal cual es.

**En esta lucha contra lo real, se encuentra comprometida la conciencia humana y se afirma la utilidad del poeta. Allí nace la poesía. Ella sirve, no a algo particular a lo que se querría vincularla estrechamente o encadenarla, sino como expresión de la necesidad irreprimible de libertad que existe en el hombre.**

Sirve, entonces, con verdadera eficacia, a la propia liberación. La poesía ha sido siempre la consecuencia de la desdicha que ciertos seres experimentan de manera más intensa que otros, al contacto con lo real, con la inmaleable realidad. Es una tentativa de reducir lo real a algo más dúctil, más flexible, de modo tal que el hombre pueda darle forma, transformarlo, estrecharlo a su gusto. Mientras que los otros hombres, en su lucha con la realidad, se adaptan sin mucho sacrificio, sometiéndose a ella, prosiguiendo sus objetivos sin sublevarse demasiado, el poeta pretende reducirla totalmente, pero sólo puede hacerlo, se sabe, en otro plano y con la ayuda de la palabra. Lo real, en efecto, no puede ser reducido más que en el plano del espíritu, del sueño y del pensamiento. ¿Podríamos decir, entonces, que el poeta es ese ser quimérico, que algunos creen, que se contenta con vivir en un mundo irreal, más o menos nebuloso, y que se conforma plenamente con esos movimientos imaginarios? No. Puesto que no es menos hombre por ser poeta, y aun diría que es un hombre más perfecto, puesto que es más sensible a la realidad que lo opreme, y experimenta, como ningún otro, la servidumbre. De esta servidumbre quiere liberarse, esforzándose por convertirla y dominarla.

**La poesía tiene su origen en el contacto doloroso de lo real externo con la conciencia humana. En ese punto en que el hombre comprueba, asombrado, la superioridad de su conciencia ante las cosas –que no la tienen– y de las que es, en gran parte, su esclavo. Para someter las cosas a la conciencia, las nombra, y al nombrarlas se apodera de ellas y las domina. Pero sólo lo logra nombrándolas libremente y sometiéndolas a su voluntad. Expresa así la realidad superior de su mundo interno.**

**El es su mundo. Al expresar ese mundo que inserta en la realidad exterior, gracias a las palabras de las que se sirve, impone su elección y somete a las cosas según su voluntad, o según su posibilidad, en un giro personal que lo libera de la**

**servidumbre. De ahí que el poeta, el artista en general, el creador de cualquier orden, exista ante sus ojos y ante la mirada de los otros, más en sus obras que en sí mismo. Su verdadero ser, el ser esencial que cuenta y trasciende fue proyectado hacia afuera.**

No hay imágenes en la naturaleza. Únicamente hay imagen en la conciencia que se tiene de ella. La imagen es lo propio del hombre. El contenido normal del pensamiento es abstracto, informe y vaporoso. La operación mediante la cual se constituye la imagen consiste en un acto de atención voluntaria. El poeta, el espíritu del poeta es una verdadera fábrica de imágenes. Pero no es el uso utilitario y material que hace de las cosas lo que nos interesa, sino el modo en que su espíritu las aprehende y aquello en que logra convertirlas –y a él lo juzgamos según el resultado de esta conversión–, creando una sensación de nuevo acuerdo entre ellas y nosotros, que sin él no habríamos advertido.

Las cosas son lo que son, sin duda, y si se trata sólo del uso que se pueda hacer, o de la visión que se pueda tener de ellas, no es absolutamente necesario cambiarlas. Pero si se pasa de la visión a la descripción, de la percepción a la manifestación del efecto que produce en nosotros, entonces todo se modifica, y es a partir de allí que el acto poético puede ser definido: Ahora bien, el don poético no consiste, en absoluto, en tomar las cosas y devolverlas tal como ellas son, sino en tomarlas como en apariencia no son y hacer cosas que, en su interior no serán ya como ellas son por fuera, en su propio dominio, de modo que éstas sean conquistadas y adaptadas al ámbito de lo real interno, que es el del hombre, puesto que sólo él tiene el temible privilegio de conocer, aunque únicamente conozca –y muy mal– mediante la confrontación extendida y perseverante con la realidad exterior. El movimiento poético consiste entonces en esa tentativa temeraria de transformar las cosas del mundo exterior en cosas asimilables que podamos, íntimamente, integrar, ya que tal como ellas son nos resultan extrañas. Mediante ese movimiento nos vinculamos a las cosas y las aproximamos a nosotros. En esta comunión consiste, más que en ningún otro aspecto de la operación poética, la misteriosa conformación de la imagen. Ciertamente, en poesía no hay más que imagen. Un poema no está sólo constituido por imágenes, aun cuando

finalmente conforma una imagen compleja, inscrita como objeto autónomo de la realidad, una vez establecida. Pero la imagen es el medio de apropiación de lo real por excelencia si se trata de reducirlo a proporciones asimilables por las facultades humanas. Ella constituye el acto mágico de transmutar lo real exterior en real interno, sin el cual el hombre no hubiera podido superar nunca el inconcebible obstáculo de la naturaleza que se yergue ante él.

El poeta es un transformador de potencias; la poesía, lo real humanizado, transformado, así como la luz eléctrica es la transformación de una energía temible y mortal a demasiada alta tensión. El poeta sustituye lo real verdadero por lo real imaginario. Y es el poder, son los medios de elevar esa realidad imaginaria a la potencia de realidad material, y aun de sobrepasarla, transmutándola en valor emotivo, lo que verdaderamente constituye la poesía.

Sin ese poder de sustituir la realidad por la imagen que se tiene de ella, y de establecer su mundo a partir de esta imagen, y no sólo según los datos exactos que derivan de lo real, el hombre hubiera permanecido esclavo y su condición no se habría elevado por encima de la de los otros seres que viven y vegetan a su lado. Hay que ver entonces en la poesía el medio más alto y eficaz de liberación para que el hombre pueda cumplir con su fabuloso destino, a pesar de los sometimientos que le impone la naturaleza.

La sensibilidad del hombre es única en el mundo. Si bien el goce y el sufrimiento no son su exclusivo privilegio, se sabe que la calidad del goce y del sufrimiento alcanzan en el hombre un grado considerablemente mayor por la conciencia que le ha sido dada. Y es muy probable que, si por el poder de su imaginación no hubiera podido reducir todo a imagen, habría sido borrado de la faz de la tierra casi inmediatamente después de su aparición. Gracias a este poder pudo disponer, en el plano material, de medios de ataque y de defensa mucho mayores contra los otros animales mejor dotados.

Pero fue contra sí mismo que debió defenderse enseguida. Contra la formidable presión de su propia conciencia frente al espectáculo del inextricable embrollo de las fuerzas desencadenadas de la naturaleza, al que estaba obligado a darle, a cualquier precio, una explicación válida. No correspondía a su



**Maternidad**

especie permanecer ínfima y miserable a ras del suelo. Levantó los ojos y fue, de pronto, a buscar su destino en el cielo. Pobló las selvas impenetrables y los mares infranqueables con espíritus hechos a su imagen. Creó seres cómplices para que le hicieran compañía y en ellos delegó poderes desconocidos, oscuros y ciegos, de los cuales padeció ultrajes sin poder someterlos ni vengarse. Tuvo en ellos amigos superiores o enemigos implacables. Creó dioses que fueron una imagen del hombre tal como él supo soñarse. Imaginó los medios de volverlos propicios,

mediante el sacrificio, cuya eficacia extrajo de sus propios recursos espirituales. Pudo así comprender, poco a poco, y a su manera, el modo de ordenar y someter a la naturaleza. En ella tomó su lugar y para conservarlo nunca pudo abandonar la lucha. Todo esto fue generalmente admitido en los tiempos antiguos. Pero quiero decir que la obligación del hombre de hacer frente a las fuerzas que se oponen al cumplimiento de su destino, no ha cesado, y es probable que no cese jamás, ya que casi el único medio del que dispone para triunfar en esa lucha es el de la imaginación. Por ello no resulta ni descabellado ni paradojal atribuir a los poetas, cualquiera sea el medio de expresión que utilicen, el papel más importante en la actividad desplegada por los hombres en la conservación, la compostura y la marcha de la humanidad, según su rango y nivel. El poeta no es sin duda, el único creador de imágenes. El no es el único hombre que habla, y como el lenguaje es imagen, todos los hombres son, en cierta medida, creadores de imágenes. Pero el poeta es precisamente quien lo advierte y quiere expresarlo mediante imágenes. El es quien ha decidido asumir la responsabilidad total de la función de ese misterioso mecanismo por el cual una cosa real se transforma en otra que no lo es, pero que, en el dominio humano, adquiere el mágico poder, infinitamente útil, de hacer más vivible la realidad. Es quien, sensible como ningún otro a los rigores y al sabor de lo real, descubre relaciones más justas, más lejanas o más enigmáticas entre las cosas.

Se ha dicho alguna vez que todo hombre lleva dentro de sí a un poeta, muerto joven, a quien sobrevive. Yo diré que todo hombre conserva en su interior por lo menos algunos rastros de poesía, gracias a los cuales, cuando va hacia las cosas, lo hace con cierto placer. Desde que el hombre introdujo la poesía en el mundo, sabe que debe mantenerla allí a cualquier precio. Sabe también que le es útil, y su instinto y su inteligencia lo preservan de considerarla de otro modo. Ella constituye el plano donde se libera la conciencia, en el cual ésta deja de conocerse sólo para interrogarse, sin lograr justificarse, ni explicarse. La poesía expresa el estado en el cual sus facultades se ejercen sin la preocupación de obrar simplemente por obrar, ya que ella es

**el acto puro, el acto de suprema liberación, el único por el cual el hombre, en tanto poeta, puede alcanzar en su interior el sentimiento de existir en plena libertad.**

La conciencia es lo específico del hombre, el grado de conciencia lo específico del poeta. La poesía fue, y siempre será, el más noble producto de la conciencia perturbada del hombre en contacto con la realidad que se opone a su sueño divino de plenitud, de felicidad y de libertad. Dotado de conciencia y privado de poesía –ya que sólo ella le permite descargarla y liberarla fuera de toda restricción– el hombre había permanecido sobre la tierra como el más miserable y desubicado de los animales.

Podemos experimentar dificultades en imaginar lo penoso de los orígenes del hombre sobre la tierra, nosotros que ya no vivimos en grutas, pero ¿quién se atrevería a sostener que, fuera de sus numerosas comodidades puramente materiales, su condición moral haya disminuido hoy en día?

¿Quién podría decir, enfáticamente, que la inextinguible necesidad de libertad que anida en el hombre, ha podido ser satisfecha? ¿No siente, por el contrario, que los incansables esfuerzos realizados a lo largo de su prodigiosa y agobiante historia sólo lo han conducido a un nuevo sometimiento, a una servidumbre aún más hipócrita, y que no por más refinada y compleja es menos insopportable?

La poesía parece, pues, seguir siendo el único punto de altura desde donde el hombre puede contemplar, para suprema consolación de sus miserias, un horizonte más claro, más abierto, que le impida caer en la desesperación total. Hasta nueva orden, hasta un nuevo y quizá definitivo desorden, habrá que buscar en esta palabra el sentido que en otro tiempo tuvo la palabra libertad.

Enero 1948

Tomado de *Cette émotion appelée poésie, écrits sur la poésie (1932 - 1960)*

# El desierto retórico

Entrevista con Juan José Saer

*Juan José Saer, nacido en Argentina en 1937, ganó el premio Nadal en 1988 por su novela La ocasión. Es autor asimismo de un libro de poemas, otro de ensayos y quince narraciones, entre las que destaca El entenado y Glosa. Trabaja como profesor de literatura en Francia y cree que no vale la pena escribir si no se hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos.*

*Podríamos empezar por Borges... Lo he leído intensamente en mi etapa de formación y tuvo, en mí, una influencia decisiva. Sigo releyéndolo, aunque menos. Creo que Borges no escribió demasiadas cosas que agreguen elementos nuevos a lo que yo había escrito hasta 1960. También creo que los textos de Borges que llegan hasta *El hacedor* (incluido *El hacedor*, claro) están entre los más hermosos que se han escrito en castellano en nuestro siglo. Mi deuda con Borges es grande y a veces he tenido que hacer un gran esfuerzo para que su influencia no me impidiera llevar a*

cabo una obra personal. Borges nos legó a todos el ejemplo de un extraordinario rigor lingüístico y el gusto por una visión del mundo no convencional.

*¿Qué otros escritores argentinos le han disputado a Borges posibilidades de influencia sobre usted? Preguntando de otro modo: ¿qué otros escritores argentinos, al margen de Borges, serían sus antepasados literarios? Usted ha hablado muchas veces de Macedonio Fernández, de Roberto Arlt, de J.L. Ortiz.*

Los escritores que me interesan son, sobre todo, los capaces de crear mundos propios. Eso lo encuentro en esos tres escritores. Son, los tres, capaces de crear su propia retórica, sus propias convenciones y tienen una gran autonomía respecto de la lengua en la que escriben. Un aspecto que me atrae de Roberto Arlt, por ejemplo, es el carácter deliberadamente antiliterario de su literatura. Es justamente lo opuesto de lo que hago yo, pero ese carácter antiliterario es una especie de retórica en la cual se expresa una

**forma de crítica del orden establecido. En el caso del poeta Juanele (J.L. Ortiz), la autonomía imaginaria y verbal es lo que lo hace realmente extraordinario. Su poesía era, al comienzo, postsimbolista y posmodernista pero, con el tiempo, se transforma. Se convierte casi en poesía abstracta. Es, por momentos, tan alusiva, que se podría decir que ya no le queda referente. En Juanele, la música verbal (lo sensorial, lo orquestal) es el elemento más importante de su poesía.**

*También de su prosa (de la prosa de Saer).*

Carezco de formación musical. Eso es una ventaja, a lo mejor: así me puedo tomar muchas libertades. Pero me alcanza para darme cuenta de que una obra musical parte siempre de un principio estructural, que dirige lo que viene después. Hay correspondencias formales que convierten en ingenua la concepción lineal de la literatura realista. En la música hay un elemento que lo organiza todo, y lo organiza y orienta en forma de repeticiones, variaciones, reformulaciones, contrapuntos. Es algo que siempre me ha seducido, y he intentado llevarlo a cabo en la narrativa. Creo mucho en la literatura como un orden rítmico, musical. Incluso los narradores que no son poetas tienen una música propia. Felisberto Hernández, que

nunca escribió poesía, era un ejemplo. En mi caso, no puedo escribir si la frase no va sonando silenciosamente en mis oídos mientras la escribo. La verdad es que me preocupan más los problemas de ritmo que los problemas de sentido o narrativos.

*Música verbal: ¿música argentina, también?*

Claro. Argentina tiene una situación idiomática atípica. Eso crea una sensibilidad muy fuerte para los problemas lingüísticos de la literatura. La lengua hablada argentina, a veces, no parece castellano. Pero lo es, por supuesto. Su distanciamiento con respecto al español es lo suficientemente grande como para que se vuelva problemático pero no lo suficientemente grande como para dar lugar a otra lengua. El resultado es una problemática idiomática y lingüística evidente. Yo quiero preservar la lengua hablada porque me parece que es una de las aventuras más interesantes que puede vivir un escritor argentino.

*La muletilla argentina "¿no?", por ejemplo, que se repite tanto en Glosa...*

Exacto. La muletilla de todo relato real. Cuando se le cuenta un cuento a alguien, hay que ir resumiendo, y se dice ese "¿no?". De esto no hay que deducir que yo me empeñe en

una lengua naturalista, de ninguna manera. El naturalismo lingüístico en la literatura me parece horrible. Es imposible saber cuál es exactamente la lengua hablada. No hay una sola lengua hablada, sino muchas. Por otro lado, conservar la pureza de la lengua, me parece una tarea triste, además de reaccionaria. Con esto no quiero decir que haya que ser impreciso o vago. Hay que buscar la *palabra justa*, pero teniendo en cuenta que el orden de la literatura es el de la emoción y de la imaginación.

*A usted le gusta –se ha dicho muchas veces– borrar las fronteras entre los géneros: entre la prosa y la poesía, por ejemplo. En su prosa hay evidentes elementos poéticos y, por otra parte, sus poemas están agrupados bajo el título de El arte de narrar.*

Me interesa que haya, en todo, el mismo nivel de expresividad. Tradicionalmente, se considera que la poesía es condensación y la prosa distribución. Por mi parte, pretendo obtener en la poesía el más alto grado de distribución y, en la prosa, el más alto grado de condensación. La división en géneros de la retórica tradicional ya no tiene nada que ver, creo, con nuestra percepción de la literatura. Hay, ya, ejemplos tan variados de tratamiento de la lengua y de la forma que ya no se puede establecer una división tajante

entre poesía y narración. No entiendo a esos narradores –algunos, conspicuos –que dicen que no saben nada de poesía. Creo que un escritor –sea narrador o poeta– tiene que lograr el máximo de intensidad y de altura. Y estas dos cosas aparecen en nuestra época (también en otras, por supuesto) tanto en la prosa como en la poesía. Una novela está mal escrita no porque tenga errores de sintaxis sino porque no alcanza intensidad poética. Mi libro de poemas se llama, efectivamente, *El arte de narrar*, y no es una broma, o una casualidad. Me parece que la mejor manera de integrar poesía y narrativa es escribir una poesía eminentemente narrativa, forma con la cual –convengamos– no todo el mundo está de acuerdo. Mucha gente ha considerado esos poemas como prolongación de mi obra narrativa. En una obra literaria una idea puede estar sugerida o puede estar ampliamente desarrollada. En *El arte de narrar* hay poemas en los que aparecen personajes también presentes en mis narraciones. Aunque no todos los hilos estén atados, la relación está, sí, sugerida. Por otra parte, el tipo de escritura que hay en mis poemas y en mi prosa no difiere mucho.

*Personajes que aparecen en una novela no sólo reaparecen en su poesía sino, también, en otras novelas. No sólo personajes:*

*también espacios, temas, etc. ¿Las novelas son también variaciones de un "tema mayor"?*

Son fragmentos, sí. Por ejemplo, *Glosa* es la continuación de *La vuelta completa*. Creo que *La vuelta* transcurre en marzo-abril de 1961, y *Glosa* en octubre de ese año, y uno de los personajes principales de esta novela, Leto, ya aparecía en aquélla como un personaje de segundo plano. Cada novela es como un fragmento que yo voy instalando en las fisuras que dejan las narraciones anteriores. La obra, entonces, es una especie de móvil en el que cada pieza que se añade modifica el resto, y cada pieza funciona como una digresión. Pero los fragmentos no llegan nunca a cerrar el todo, sino que introducen más incertidumbre. En mis textos, la temporalidad está comprimida o estirada, de modo que siempre puedo agregar nuevos fragmentos (novelas) que compriman el tiempo estirado en otros fragmentos (novelas), o viceversa. Este es un proyecto que tengo siempre en vista cuando escribo. *La ocasión*, por ejemplo, ya está contada en un cuento mío de *La mayor*, que es de 1971. Los personajes se quedan charlando después de un asado (viste que en *La ocasión* no hay ningún asado, ¿no?) y cuenta la historia que su tío durante la epidemia de fiebre amarilla dejó su puesto en el hospital y contagió a

todo el pueblo. *La ocasión* quiere decir el acontecimiento. Teniendo en cuenta que mi literatura es más bien la negación del acontecimiento, ésta era una "ocasión" para que lo hubiera. Es una novela más épica, de estructura más lineal. La temporalidad no está ni tan comprimida ni tan estirada como en otras.

*Además de familias de escritores afines, de influencias, de lo que se llama "autores preferidos", usted tiene núcleos culturales que le resultan particularmente inspiradores.*

Efectivamente, hay ciertos núcleos culturales que me hacen tener ganas de escribir. Por ejemplo, la tragedia griega, la literatura rusa, el Siglo de Oro español, Dante, los trovadores, la narrativa italiana de este siglo. También algunos narradores y poetas: Stevens, Pound, Eliot, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Proust, Beckett. De la literatura latinoamericana, Felisberto Hernández, Onetti, Rulfo, Vallejo, Neruda, Guimaraes Rosa, Drummond de Andrade. Buena parte del boom me parece que sólo fue capaz de producir una literatura más bien oportunista. Con respecto a García Márquez, citaría un comentario de Pasolini: "escribe como si su público fuera su productor".

*La conquista española* (en *El entenado*) y el siglo XIX argentino (en *La ocasión*) también son núcleos culturales que han funcionado, para usted, como unidades de inspiración. ¿Es posible que el hecho de vivir fuera permita ver de otra manera el siglo XIX argentino? Cuando uno está afuera, puede sacudirse de encima la retórica criollista, por ejemplo. Uno se desprende de la visión oficial que teníamos allá del siglo XIX argentino. Al margen de los métodos de investigación histórica, es posible también percibir el fuerte pathos de que está cargado ese espacio, esa época. El espacio americano de pronto se me empezó a cargar de imágenes, de posibilidades inéditas de elaboración narrativa. Con la Conquista sucede algo distinto: los estereotipos de la Conquista son más universales. Es más fácil hacer algo sobre la Conquista (cuálquiera cree saber cómo era un conquistador; muchos menos, cómo era un gaucho), pero también más peligroso. Me gusta la pampa, también, porque me gustan, en general, los paisajes desiertos, vacíos. Me parecen metáforas de la percepción. Sería posible percibir un lugar lleno de cosas o de personas con la misma fuerza que percibimos un desierto, pero, en la práctica, se hace difícil, porque nos dispersamos. Bianco, el protagonista de *La ocasión*, está



Retrato de Ezra Pound

**convencido de que en ese lugar vacío que es como una metáfora de la percepción va a poder vencer de verdad a la materia.**

*¿Qué importancia tiene, para un escritor, la teoría literaria?*

Los buenos escritores tienen siempre una teoría, la formulen o no; sean capaces de formularla articuladamente o no. Detrás de toda buena novela hay una teoría literaria. Ninguna buena novela repite a otra, a menos que sea una parodia y, en ese caso, hay una distinción que muestra que la repetición es ilusoria. Algunos escritores formulan su teoría sin saber demasiado que la formulan: criticando la obra de otros escritores, por ejemplo. Mi teoría son ideas que tengo sobre la narración. Mi teoría no es preceptiva: me sirve a mí para escribir. Crítica literaria, de todos modos, no leo mucha. Leo más ciencias humanas, antropología, psicología, historia de las religiones, sociología. Me gusta leer eso. También historia (aspectos particulares, específicos), libros de divulgación científica. Y poesía y narrativa, por supuesto. En cuanto a crítica, de tanto en tanto vuelvo a revisar *Mimesis*, de Auerbach. Es un libro que ahora parece un poco pasado de moda, pero me parece un libro imprescindible para entender ciertas cosas (la evolución del

realismo, por ejemplo). A mí muchas veces me han tildado de objetivista (de comunista, también, pero comunista fui durante un tiempo). Han dicho que mi novela *Glosa* es una novela estructuralista. No sé qué quiere decir novela estructuralista. No adhiero a ninguna teoría de manera partidista, racional o sistemática. Cuando encuentro algo que me parece atinado, lo comarto y punto. No me gustan ciertas veleidades pretendidamente vanguardistas, como escribir, porque sí, una novela sin puntuación. Es algo perfectamente trasnochado, y no implica ningún tipo de audacia formal. Es lo primero que el no artista se imagina que es el arte de vanguardia. Sale de ciertas famosas páginas de Ulises, paro allí Joyce quiso representar el fluir de la conciencia. Sin una justificación atinada, es sólo un capricho y una ingenuidad. En la literatura se puede hacer todo, por supuesto, pero siempre que el texto lo autorice o lo exija desde adentro.

*Fue tildado de objetivista; también de regionalista. ¿Cómo le suena esta última adscripción?*

Muy mal. Estoy bastante harto de eso. He dicho ya un montón de veces que el referente me da igual. Si elegí Santa Fe no quiere decir que yo le tenga un apego extraordinario a esa región (al

margen del apego sentimental, que no tiene nada que ver con la literatura). En realidad, pienso que el ubicar mis narraciones en el mismo lugar es más bien una negación del regionalismo. Los personajes de *Glosa* se desplazan exclusivamente por la Avenida San Martín de la ciudad de Santa Fe. Los detalles que parecen referenciales son totalmente arbitrarios, y no tiene nada que ver con la avenida "real". Quizá yo mismo tenga la culpa de toda esa confusión: uno de mis libros se llama *En la zona*.

*Eso vale para lo "regional" ¿Y para lo "nacional"? Usted escribió una vez que "lo nacional es la infancia".*

A la patria nos la presentan como lo absoluto, cuando en realidad es lo contingente. No somos deudores del lugar en que nacemos, ya que el lugar de nacimiento, y el mismo nacimiento, es una casualidad. La prueba de que lo nacional es una categoría vacía (relativa, al menos) es que vale para todas las naciones. De todos modos, somos, en gran medida, el lugar en el que nacemos. Los primeros años del hombre son decisivos para su desarrollo posterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son inseparables. La lengua materna tiene que ver con los afectos, con

las sensaciones, con las emociones, con la sexualidad. La patria, por lo tanto, pertenece a la esfera privada. Los que la involucran como un imperativo abstracto proceden de manera, digamos, abusiva.

*En su ficción aparece frecuentemente un discurso sobre la ficción. ¿Qué propósito hay detrás de esas apariciones?* Quizá, que el lector sepa que el narrador no cree. Quizá un gesto desesperado del narrador para salvaguardar su credibilidad. Habría que preguntar: ¿en qué no cree el narrador? ¿No cree que el lenguaje pueda comunicar a otros su mundo? ¿No cree que, aceptando que haya mundo, otra cosa que un metalenguaje pueda expresar sus equivalencias? Básicamente, el narrador se siente en la obligación de alterar al lector. Consciente de los lastres de la retórica, el discurso sobre la ficción intenta barrer con todos ellos demostrando, mediante su utilización irónica o sus variaciones críticas, el carácter trasnochado de su supervivencia. Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos. El vocablo "inédito" debería ser tomado, mejor, en todas sus acepciones.

*Antes hablaba de una temporalidad comprimida y una temporalidad cerrada: ¿podría explicar un poco más el modo en que el tiempo aparece en su narrativa?*

La concepción lineal de la temporalidad es una simple ideología que la mayor parte de la gente confunde con la estructura verdadera del tiempo. En realidad, el tiempo es uno de los fenómenos más inexplicables y aun los más avanzados estudiosos de la física contemporánea admiten, en general, que el mayor problema que se le presenta a su razonamiento y a su experimentación es el problema del tiempo. Por lo tanto, esa concepción lineal de la temporalidad no es menos arbitraria que otras. Si uno parte de la observación bastante frecuente en la física contemporánea, no está obligado a tener una visión lineal de la temporalidad y toda otra concepción es aceptable como hipótesis. El tema mismo de algunas de mis narraciones (*Cicatrices*, *El limonero real*, *Nadie nada nunca*) es el tratamiento del tiempo. En *Cicatrices* se trata de un tiempo circular; en *El limonero real*, la estructura es un continuo espacio temporal; en *Nadie nada nunca*, hay una experimentación de tiempo discontinuo.

*¿Cuál es su relación con el lenguaje?*  
Casi corporal. Hay una

especificidad en el acto de escribir que tiene que ver con una relación casi corporal con el lenguaje y con la escritura misma como un acto manual que está más cerca del cuerpo de lo que parece a primera vista.

*Ficha biográfica, por último.*  
Nací en Serodino, provincia de Santa Fe, Argentina, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero del 49. En el 62, me fui a vivir al campo y, en 1968, por diversas razones, a París. ¿Para qué más?

Declaraciones recogidas por Ana Basualdo para *Quimera*, (# 76, 1989), de donde se reproducen textualmente.

**Doce poemas de *El arte de narrar*  
de Juan José Saer**

**En avión**

**El viejo mar naranja que disipa  
la niebla de la mañana  
y las columnas de Hércules  
como los dioses, hoy ausentes,  
las veían.**

## No tocar

Que no digan que el comentario  
acicala, ni que la condecoración,  
seguida de fajos, vuelve, después de lustros pálidos,  
reales. La gracia estaba en cabalgar,  
con voz luminosa, el instante encabritado,  
por puro lujo o gusto claro, o por ver  
si se podía, contra el desgaste, labrar  
formas que recordasen, con su sabor,  
la miel de las mañanas. Que no vengan,  
con su honor, a envenenarnos, ni, con sus  
dardos de academia, a ponernos,  
después de tanto mirar el sol de frente,  
llamándonos, arteramente, tuyos,  
del lado de lo oscuro.

## **Los higos de Lacoste**

**Mal maduros, los higos,  
en la proximidad  
de las ruinas, secos desde  
dentro, blandos pero duros  
al mismo tiempo por fuera, enanos,  
van cayendo, uno a uno,  
hacia la tierra imposible,  
inútiles,  
antes de su estación.**

## **De los álamos**

De los álamos  
no queda  
más que un ramaje  
traslúcido  
y en la punta  
hojas amarillentas  
que centellan  
Mayo  
lluvias heladas  
en un sol exangüe  
A la ventana  
en la media tarde  
guiñando lento  
a la luz:  
sомнolencia  
maravillada  
en vaivén  
de fuera a adentro  
de adentro a afuera  
Ahora  
ahora real  
de un todo  
sin en sí  
todo él  
por fin  
exterior  
Extrañeza  
Después  
casi de golpe  
plenitud

## Parras de las parrillas

Parras de las parrillas  
que la luna acribillaba.  
En plena noche  
¿no es cierto?  
alguna voz resonó. La luna, ella,  
persiste, pasa lenta  
sobre esas ciudades. No rocen,  
ni despierten, lo que está ahí:  
la ignorancia de este ahora  
o el peso, tan frágil, mejor,  
de su propio ser, al que el recuerdo,  
inadecuado, no accede,  
porque no es de ese pan  
de eternidad  
que come la memoria.

## **De duelos largos**

**De duelos largos emerjo,  
adormecido, a muertes frescas.  
Sol cegador, alguna vez  
fuiste fiesta y verdad única  
—quién lo diría  
de esta luz  
indiferente en la que, ya sin voz,  
como flor en la lluvia,  
me deshago.**

**Oxford, Mississippi,  
(Blotner, II, 1401)**

**Alcohol:**

*¿las sombras de este mundo  
y el gran río, bastan, o hay  
que esperar, pacientes, otro llamado?  
It meant –dice, como otra  
Esfinge, ese ardor–  
just a pregnant cow:  
heavy in July,  
light in August. Y todo  
es Esfinge.*

## En la tumba de Sartre

Tu no ser es mi  
estar  
sentado en esta tumba, en una  
siesta en abril, bajo un sol  
tierno, y en un lugar al que le dicen  
el mundo –el gran en sí  
descubierto, a pleno cielo,  
sin la luz que titila adentro,  
y en el que esta otra luz, de lo que está  
sentado y, provisoriamente, nombra y te  
nombra, va pasando, indecisa y lenta,  
para que todo, para todos, por fin,  
o para nadie, mejor, entero,  
resplandezca. Hasta aquí se llega  
por muchos  
caminos.

## La historia de Cristóbal Colón

Un mundo,  
se me obliga, para poder,  
en adelante, existir, o ser algo,  
a descubrir, otra cosa,  
más sólida, o, como dicen, más real,  
que el mar de aceite  
que no me lleva  
ni más adelante ni más atrás,  
o que me acuna, más bien, en el mismo punto,  
sin ni siquiera  
obligarme a trazar  
círculos metafísicos  
que reproduzcan, a su modo, lo exterior,  
y den imágenes, dignas de adoración,  
a la memoria.

Horizonte, a mi alrededor,  
qué vacío te deja este mar blanco, sin olas,  
sin espuma, y cómo  
ni rocas ni algas te dividen  
ni te dejan parir  
la entrevista alteridad.

En la gran luz, monótona, que no huele  
ni cambia, de este día perpetuo, donde  
la fiebre es ciencia y el temblor, habitual,  
conocimiento, no pareciera verse aparecer  
de un mundo, nuevo, o ya recorrido, qué más da,  
por encima de lo liso, ardua, la cresta.

## Nuevas aventuras de Robinson Crusoe

El secreto  
consiste  
en construir  
construir  
mediaciones  
para el trato  
con el desierto  
máquinas  
de palo y lianas  
rudimentarias  
que defiendan  
que den sombra  
aunque nada nos libre  
del sol  
de la memoria  
y otros deduzcan  
de tan ardua prolíjidad  
como una llama negra  
continua  
nuestra locura.

## **Vecindad de Logroño**

**Anotar: en la siesta que arde  
la noche voluntaria hace señas,  
desde lejos, ubicua,  
en la constancia amarilla. Anotar:  
viñas verdes sobre tierra roja. Anotar que  
la liebre, presa y escándalo,  
desea al faro que la inmoviliza.  
Anotar: abismos soleados  
en días cuyo nombre es legión.**

## **El arte de narrar**

**Llamamos libros**  
al sedimento oscuro de una explosión  
que cegó, en la mañana del mundo,  
los ojos y la mente y encaminó la mano  
rápida, pura, a almacenar  
recuerdos falsos  
para memorias verdaderas.

Construcción

irrisoria, que horadan los ojos del que lee  
buscando, ávidos, en el revés del tejido férreo,  
lo que ya han visto y que no está.

Porque estas horas

de decepción, que alimenta la rosa  
del porvenir donde la vieja rosa marchita  
persevera, no quedarán  
tampoco entre sus pétalos,  
flor de niebla, olvido hecho de recuerdos retrógrados,  
rosa real de lo narrado  
que a la rosa gentil de los jardines del tiempo  
disemina  
y devora.



**Los luchadores**

# Vórtice

## Henri Gaudier-Brzeska

**La energía escultórica es la montaña.**

**El sentir escultórico es la apreciación de las masas en relación.**

**La capacidad escultórica consiste en la definición de esas masas mediante planos.**

**EL VORTICE PALEOLITICO tuvo por resultado la decoración de las cuevas de la Dordogne.**

**El primitivo hombre de las cavernas se disputaba la tierra con los animales.**

**Sus medios de vida dependían de los azares de la caza –su mayor victoria fue la domesticación de unas cuantas especies.**

**De entre las mentes que se preocuparon primordialmente por los animales, obtuvo Fonts-de Gaume su procesión de caballos cincelados en la roca. El poder impulsor era la vida en términos absolutos y la expresión plástica, la esfera fructífera.**

**La esfera es arrojada a través del espacio, es el alma y el objeto del vórtice.**

**La intensidad de la existencia había revelado al hombre una verdad de la forma –quedó tensa su hombría a la más alta potencia– su energía brutal– SU OPULENTA MADUREZ ERA CONVEXA.**

**Esta lucha incisiva se aquietó con el nacimiento de las tres primeras civilizaciones. Siempre retuvo más intensidad en el Este.**

**EL VORTICE HAMITA DE EGIPTO, el país de la abundancia.**

**El hombre consiguió lo que quería en sus especulaciones de más largo alcance: ¡Honor sea dado a la divinidad!**

**La religión lo empujó al empleo de lo VERTICAL, que causa horror.**

**Sus dioses fueron construidos por él mismo, los construyó a su imagen y RETUVO DE LA ESFERA TANTO COMO PUDO PARA REDONDEAR LO AFILADO DEL PARALELOGRAMO.**

Prefirió la pirámide a la mastaba.

El Griego hermoso sintió esta influencia del otro lado del mar medianero.

El Griego hermoso se contempló solamente a sí mismo. El petrificó su propia semejanza.

SU ESCULTURA ERA DERIVADA, su sentir en lo que ataña a la forma era secundario. La ausencia de energía directa duró mil años. Los hindúes recibieron la influencia hamítica a través de los espectáculos griegos. Su extremado temperamento que se inclinaba al ascetismo, a la admiración por el no-deseo para equilibrar los abusos, produjo un género de escultura que carecía de la percepción de una nueva forma- y que es el resultado del peculiar

#### VORTICE DE LA NEGRURA Y DEL SILENCIO.

EL ALMA PLASTICA ES LA INTENSIDAD DE LA VIDA QUE HACE ESTALLAR EL PLANO.

Los bárbaros germánicos fueron en verdad arrebatados por la necesidad misteriosa de adquirir nuevas tierras de cultivo. Se movieron sin descanso, cual fuertes bueyes en estampida.

El VORTICE SEMITA era la avidez de la guerra. Los hombres de Elam, de Asur, de Babel y de Kheta, los hombres de Armenia y los de Canaán tuvieron que matarse cruelmente unos a otros por la posesión de los valles fértiles. Sus dioses les enviaron la dirección vertical, la tierra, la ESFERA.

Elevaron la esfera a una chatura espléndida y crearon lo HORIZONTAL.

Desde Sargón hasta Amir-nasir-pal los hombres construyeron toros con cabeza de hombre en un alado andar horizontal. Los hombres despellejaban vivos a sus prisioneros y erigían leones rugientes. LA ESFERA HORIZONTAL ALARGADA SE APUNTALABA EN CUATRO COLUMNAS y sus reinos desaparecieron.

Floreció Cristo y pereció en Judea.

El Cristianismo ocupó Africa, y desde los puertos del Mediterráneo conquistó el Imperio Romano.

Los Francos en estampida establecieron con él violento contacto, al igual que con la tradición greco-romana.

Fueron inundados por los violentos reflejos de los dos vórtices de Occidente.

**La escultura gótica sólo fue un débil eco de las energías HAMITO-SEMITICAS a través de las tradiciones romanas, duró medio milenio e intencionadamente divagó una vez más hacia la derivación griega que procedía del país de Amen-Ra.**

**;VORTICE DE UN VORTICE!**

**;EL VORTICE ES EL PUNTO UNICO E INDIVISIBLE!**

**;VORTICE ES ENERGIA! y produjo EXCREMENTOS SOLIDOS en los siglos XV y XVI, LIQUIDO hasta el siglo XVIII, sus GASES silban hasta hoy.**

**Esta es la historia del valor de la forma en Occidente hasta la CAIDA DEL IMPRESIONISMO.**

**Los hombres de cabellos negros que deambularon por el paso de Khotan hacia el valle del RIO AMARILLO vivieron pacíficamente arando sus tierras, y se volvieron prósperos.**

**Se intensificó su sentido paleolítico. Se consideraban a sí mismos como dioses en las personas de sus antepasados humanos– y de los espíritus del caballo, de la tierra y del cereal.**

**LA ESFERA OSCILO.**

**EL VORTICE FUE ABSOLUTO.**

**Las dinastías Shang y Chow produjeron los jarrones convexos de bronce.**

**Los rasgos de Tao-tie quedaron inscritos dentro del cuadrado de esquinas redondeadas– la céntuple rana esférica presidió el cono truncado e invertido que es el tambor guerrero de bronce.**

**EL VORTICE FUE UNA INTENSA MADUREZ. La madurez es la fecundidad, ellos proliferaron y esto duró mil años.**

**La fuerza se mitigó y acumularon riquezas, abandonaron su trabajo y tras perder su comprensión de la forma durante las dinastías Han y Tang fundaron la Ming y se hundieron en la ruina artística y en la esterilidad.**

**LA ESFERA PERDIO SIGNIFICACION Y ELLOS SE ADMIRARON A SI MISMOS.**

**Durante su gran época, vástagos de su raza habían desembarcado en otro continente. Tras muchos peregrinajes algunas tribus se establecieron en las tierras altas de Yucatán y México.**

**Cuando los Ming estaban perdiendo su concepción, estos neo-mongoles poseían un estado floreciente. Por la tensión de la guerra sometieron la esfera china al tratamiento horizontal de modo muy semejante a como lo habían hecho los semitas. Su**

**naturaleza y temperamento crueles les proporcionaron un estímulo: EL VORTICE DE LA DESTRUCCION.**

**Además de estos pueblos sumamente desarrollados vivían en el mundo otras razas que habitaban Africa y las islas de Oceanía.**

**Cuando por primera vez nos enteramos de que existían se encontraban muy próximos a la etapa paleolítica. Aunque no dependían tanto de los animales, era muy grande su consumo de energía, pues comenzaron a arar la tierra y a practicar las artes de modo muy racional, y se entregaron a la contemplación de su sexo: el lugar de su gran energía: SU MADUREZ CONVEXA.**

**Extendieron la esfera a lo largo y construyeron el cilindro, es decir, el VORTICE DE LA FECUNDIDAD y esto nos ha dejado las obras maestras conocidas como amuletos de amor.**

**El suelo era duro, difícil era conquistar el material de la naturaleza, las tormentas eran frecuentes, al igual que las fiebres y otras epidemias. Ellos se atemorizaban: ESTE ES EL VORTICE DEL MIEDO, su masa es el CONO PUNTIAGUDO, sus obras maestras los fetiches.**

**Y NOSOTROS los modernos: Epstein, Brancusi, Archipenko, Dunikovski, Modigliani, y yo, a través de la incesante lucha en la ciudad compleja, tenemos de igual modo que consumir mucha energía.**

**El saber de nuestra civilización abarca el mundo, hemos domeñado los elementos.**

**Hemos sido influenciados por lo que más nos gustaba, cada uno según su propia individualidad, hemos cristalizado la esfera dentro del cubo, hemos hecho una combinación de todas las posibles masas conformadas –concentrándolas para que expresen nuestros pensamientos abstractos de superioridad consciente.**

**La voluntad y la conciencia son nuestro**

## **VORTICE**

**Aparecido por primera vez en *Blast*, junio de 1914**

# Gaudier: Post Scriptum 1934

Ezra Pound

Durante dieciocho años la muerte de Henri Gaudier ha sido algo irremediable. Queda la obra de dos o tres años, pero la no creada partió con él.

No hay porqué perdonar esto a los poderes centrales, ni a los aliados, ni a nosotros mismos. Me atrevo a decir que nunca existió hombre mejor preparado para servir en la guerra de trincheras, y por eso su desprecio por la guerra constituye un mensaje. Un desprecio por la guerra es, sin duda alguna, el desprecio por el valor físico.

"¡A cuántos tipos mejores he visto yo cargarse!", dijo Hemingway ante la esquina de un autor menor. Mejor que Gaudier, ninguno. Con un centenar de obsesos ricachones haciendo horas extras para empezar otra guerra u otras seis guerras para su propio provecho personal me resulta difícil escribir sobre Gaudier en el tono violeta del recuerdo imparcial. El problema real que se plantea con la guerra (la guerra moderna) es que no ofrece a nadie la oportunidad de matar a la gente que se lo merece.

Guillermo Hohenzollern jamás incurrió en peligro de su vida, tampoco el Barón de Wendel, ni Zaharoff, ni tampoco los hermanos Schneider, menos aún los Krupp ni los directores de la Vickers. De ahí el hedor del matadero. Dicen que una antigua costumbre servía consistía en enviar primero al combate a los viejos. Yo podría designar a casi un regimiento entero.

El arte de una época es lo que los artistas hacen durante esa época, aparte de ello sólo existen, según la magnífica expresión de "meras manifestaciones ~~verbales~~". La buena escultura no surge en una época de decadencia. La literatura sí que puede surgir de la decadencia, la pintura también, pero en la decadencia los hombres no tallan la piedra.

Unos cuantos bloques de piedra realmente esculpidos constituyen una base casi suficiente para una nueva civilización. La basura de tres imperios se vino abajo sobre el mármol de Gaudier. Y al limpiarse esa bazofia, al hacerse visible el mapa de una nueva Europa, la obra

**de Gaudier vuelve a aparecer perfectamente sólida. El último país que uno vio derrumbarse fue el suyo. La Francia real de los bancos y de la artillería asoma en Stawisky. Supongo que Stawisky fue un gran estafador menor y que debió su inmunidad al conocimiento que tenía de los auténticos ogros y exterminadores.**

Habiendo dicho lo que sabía sobre Gaudier en la memoria que hice de él, tendría muy poca excusa para volver a hacer las mismas declaraciones, a no ser que pudiera demostrar ahora los mismos hechos bajo otra luz o en otra perspectiva.

Lo que asevera un artista se hace en y por su obra. Su obra constituye su biografía y cuanto mejor sea el artista tanto más viene esto al caso. "Ahí está mi autobiografía", dijo un día Jean Cocteau cuando expresábamos ambos un disgusto similar ante la serie de gente importuna que vuelven una y otra vez a pedir lo mismo.

Que yo sepa, la significación de la escultura de Gaudier está ahora reconocida, sin reparo alguno, por parte de cualquier persona que tenga la más mínima competencia. Esto no ocurría en 1916. Su obra fue realizada entre 1912 y 1914, tal vez con pequeñas escaramuzas preliminares en 1911 y se realizó en contra de todo el sistema social en el sentido de que

se hizo a despecho de la pobreza y de la carencia de material.

Toda nuestra obra era una obra de proscritos y el significado de este hecho es, ahora, veinte años después, resplandeciente. Dejé dicho en mi *Memoria*, que este hecho tenía su significado. Lo enuncié: a saber, que los niveles más altos de la sociedad estaban podridos y con esto no quiero decir que se entregaran a fantasías sexuales, sino que la entera mentalidad de la clase explotadora era trivial, imbécil y que la mejor conversación podía encontrarse *in quadrivii et angiportis*.

El blanco destello de la inteligencia que había en el estudio de Gaudier (con la mitad del espacio bajo un puente de ferrocarril en Putney y con las paredes laterales construidas con tablones), en comparación con el lujo abotagado y bulboso de Schonbrun, la suntuosidad chillona, pegajosa y adhesiva del decorado de los salones burgueses de la época, tenía su significado. Y este significado se encuentra ahora escrito en la historia. No se puede mantener en la sombra a un hombre valioso, no se puede mantener al *beau monde* debajo del celemín, y el *beau monde* es el "mundo" que posee la mente más hermosa.

La "revolución de las artes" fue una revolución muy a las claras. La revolución social se acercaba, es

decir, que las muchachas más inteligentes de Mayfair entretenían sus ocios en Tottenham Court Road para escapar al aburrimiento de la sociedad. Las jóvenes que poseían menor bagaje intelectual sólo podían ser vistas en sus medios hereditarios.

La palabra clave del arte vorticista era Objetividad en el sentido de que insistíamos en que el valor de una obra escultórica dependía de su forma.

Probablemente le resulte difícil al lector contemporáneo (1934) imaginar otra postura, pero si el último recorte de periódico dice bien, los inefables británicos han elegido recientemente un director de su National Gallery que aún no se ha enterado de esto, y cuyas opiniones sobre pintura son en igual proporción estúpidas.

La Europa de antes de la guerra se extinguía. Uno trataba de persuadirla a que tuviera un "buen fin". Uno pudo haber pensado que incluso estaba a punto de conseguirlo. En todo caso, los años que precedieron inmediatamente a la gran matanza estaban llenos de estímulo para aquellos que se encontraban en medio de la acción -me imagino que debería denominarse teatro intelectual- era algo así como una batalla entre una comadreja y una vaca, pasándolo mejor la comadreja. Dudo que hubiéramos pensado que podíamos resucitar a la vaca y

producir un milagroso antílope o gacela. En todo caso, la sociedad capitalista rehusaba acabar bien. Carecía del impulso teatral, que según se supone, estaba presente entre los aristos durante la Revolución Francesa.

No sé si, incluso en esta proximidad, llegamos a comprender el Vórtice de Gaudier. Quiero decir que nosotros, unos cuantos de entre nosotros, nos dimos cuenta de que se trataba de un texto excelente, tremadamente condensado. Pero si él había oído hablar entonces de Frobenius, a lo mejor era la única persona en Londres a quien esto ocurrió, y, en la medida en que pudo recordarlo, había olvidado los nombres de los autores de todo aquello que había leído sobre la arqueología del arte.

Mas ni tan siquiera ahora se puede obtener una traducción inglesa de *Erlebte Erdteile*, ni tan siquiera de *Paideuma* y si fuera posible conseguirlas, habría más del saber esencial de Frobenius en las cuatro páginas de Gaudier que en las cuarenta de cualquier traductor.

"El sentir escultórico es la valoración de las masas en relación".

"La capacidad escultórica es la definición de esas masas mediante planos". Y esto ocurría en 1914.

Poco a poco hemos aprendido que la mejor escultura africana se concibe como una masa y que se ha

**considerado escultura inferior las siluetas en serie.**

**Epstein ya hablaba sobre la forma. Y supongo que en veinte años una gran cantidad de gente ha llegado a comprender poco a poco la aseveración aparentemente simple y aparentemente trivial de que un escultor *expresa su significado mediante la forma.***

**Un escultor es un tipo que talla en la piedra (y las artes hermanas de modelar barro o cera y hacer vaciar el bronce en formas diversas). Adrian Stokes ha pensado muchísimo acerca de la escultura, sobre el hecho de cincelar, de modelar, sobre su significado, pero no por ello es escultor.**

**La gente a veces reconoce esto, mas no estoy haciendo perder vuestro tiempo ni el mío al tratar de inducirlos a pensar realmente en esta diferencia. Durante los dieciocho años que siguieron a la muerte de Gaudier nadie dio muestras de la menor probabilidad de sucederlo. Epstein ya había hecho su obra más satisfactoria, y solamente Brancusi seguía en su conquista del**

**mármol. Sólo Brancusi seguía usando la forma para expresar una realidad con mayor precisión, con mayor conocimiento que el que habían poseído sus contemporáneos o predecesores. El cubismo no ha dado señales de decadencia. Los conceptos no decaen, pero las mentes inferiores y los artistas inferiores se contonean en medio de conceptos desleídos e intercambian imitaciones malas y defectuosas.**

**Lo que Gaudier quiso decir está expresado en su obra. De nada sirve pensar que alguien, sólo mediante vana palabrería, podría explicar el significado de su obra. Si alguien no puede tener acceso a los objetos reales tridimensionales, las fotografías le darán una idea aproximada de su *significado*, de la misma manera que le dan una idea aproximada de su obra. Incluso es posible que un espectador de buena voluntad pero de percepciones limitadas pueda estudiar una estatua mediante fotografías, de la misma manera que podría considerarse útil un diccionario al estudiar una lengua extranjera. Las fotos de Stokes, en**

**Retrato  
de Pound**



su *Piedras de Rimini* pueden ayudar a un hombre que ha visto el original a ver más en él. Pero nadie podrá verlo todo a partir de las fotos. Tampoco el presente lector podrá tener la oportunidad de medir justamente la distancia que media entre Brancusi, Gaudier y los escultores inferiores, únicamente viendo las fotografías.

Tampoco nadie podrá darse cuenta de lo que es Dante con leer el ensayo que cualquier tipejo haya escrito sobre él. John Cournos dijo por aquel entonces (1914):

"El Vórtice de Gaudier encierra la historia total de la escultura". Es

igualmente la historia de la Kulturmorphologie, es igualmente... (y aquí reside la justificación de haber escrito yo un nuevo artículo sobre el tema), es también la proclamación de un renacer ajeno a los desechos mortecinos y residuales de la pomposidad del siglo XIX. Un acto de la voluntad tendido hacia el futuro. Uno no puede llamar puesta de sol a la "caída del impresionismo", a la "Untergang", sino más bien una puesta de luna o la puesta de fango de una época que incluía la totalidad de los tres o cuatro siglos precedentes, en los

que el lujo había usurpado el lugar al diseño.

¿Significa una revaloración completa de la forma como medio de expresar casi todo lo demás, o digamos, de la forma que expresa los pesos y valores específicos de la conciencia total?

¿O sería acaso mejor decir sencillamente la "forma como medio de expresión"?

En todo caso era ésta una aseveración tridimensional de una completa revalorización de la vida en general, de la vida humana en particular, del hombre contra la necesidad, con lo cual incluyó la necesidad social y física, no existiendo a la larga, por supuesto, la necesidad social. Lo que llamamos necesidad social no es otra cosa que la incomodidad temporal que nos causan las imbecilidades acumuladas de otros hombres, por las costumbres de un torpe y lerdo conglomerado de nuestro prójimo, cuya flácida masa le toca cambiar al artista, cincelar hasta darle forma adecuada, al hacer saltar ángulos indeseables del bloque de mármol.

Aquí es donde Gaudier puso su grano de arena. De un modo magnífico, en dos o tres años, librándonos de un montón de necesidades superfluas en su terreno inmediato, lo cual significó tal vez una inversión de cincuenta dólares en mármol y de diez dólares en papel y tinta. (Estoy

haciendo aquí un presupuesto por todo lo grande).

Sigue existiendo suficiente energía incluso en lo que pude recoger en la Memoria que le dedicara (es decir, todos sus escritos y 40 reproducciones a media tinta) para modernizar a Rusia, para hacer que el comunismo se ponga al día, quiero decir en armonía con el mejor pensamiento de Occidente, y para hacer que se pueda vivir en Norteamérica. Con modernizar Rusia quiero decir que el problema de Rusia es el que ocurre con una locomotora que echa demasiado humo. Cuando se ponga a repartir la herencia cultural, y a ver que esta herencia es la fuente real de los valores, habrán llegado a un estado de comprensión que les permitirá ser buenos vecinos aunque sean rusos. Y si hiciéramos nosotros lo mismo también seríamos buenos vecinos para con ellos.

La gente habla de "escultura abstracta" sin darse cuenta de los diversos grados de abstracción que pueden prevalecer y que han prevalecido en la gran escultura. No contaremos con criterios referentes a la escultura hasta que un mayor número de críticos comprenda en qué medida un buen escultor "abstRAE" la forma, extrae la forma de los objetos naturales y la vuelve a configurar nuevamente en su obra.

**El Vórtice de Gaudier fue tan breve que muy pocas personas captaron su profundidad. John Cournos vió que contenía la "historia" total de la escultura, pero también contenía en gran medida a todo "Euclides". Quiero decir el trazado cabal de los fundamentos. El escultor real "ve" o se percata, no sólo de todos los aspectos de su obra, sino también del "a través", es decir, los diámetros que pueden hacerse pasar a través de cualquier ángulo.**

**Hieratic Head de E.P.** El único gran bloque de mármol que tuvo Gaudier a su disposición. La obra representa dos meses de corte

efectivo, y la precedieron cien dibujos, muchos de los cuales pueden clasificarse como retratos, aunque cualquiera de ellos podría servir para la educación en la escultura. Al igual que los prefacios de Henry James, indican lo que tiene en mente el artista antes de que emprenda la manifestación definitiva.

Tomado de Pound, Ezra; *Memoria de Gaudier- Brzeska*, tr. e intr. de Jesús Iimirizaldu, Barcelona, Antoni Bosch ed., 1980.

# Un ensayo y seis poemas de Valerio Magrelli

Traducción y nota: Guillermo Fernández

*Valerio Magrelli nació en Roma en 1957. Sus primeros poemas aparecieron en el número 10-11 de Periodo Ipotético, en enero de 1977, siguiendo a éstos un grupo de nuevos poemas en Nuovi Argomenti (septiembre de 1977). Posteriormente ha sido incluido en las antologías La parola innamorata (Feltrinelli, Milán, 1978) y en Poesía degli anni settanta (Feltrinelli, Milán, 1979). En 1980 publica su primer libro, Ora serrata retinae (Feltrinelli, Milán), que le vale el premio "Mondello" y el reconocimiento unánime de la crítica italiana. Recientemente ganó el premio "Viareggio" con su segundo libro de poemas, Nature e venature (Mondadori, Milán, 1987).*

*En 1977 traduje algunos de sus poemas que luego formarían parte de Ora serrata retinae, para*

*publicarlos en Excélsior; luego, en 1980, apareció el Material de Lectura No. 72, 4 jóvenes poetas italianos que, junto con Magrelli, incluía a Michelangelo Coviello, Milo de Angelis y Gino Scartaghiande. De los cuatro, el de mayor edad es Coviello, que nació en 1950. Al elegir entonces esas cuatro propuestas para formar la pequeña antología mencionada, metiendo la mano al fuego, sobre todo en el caso de Magrelli, lo hice con la riesgosa pretensión de prefigurar lo que sería años después la más firme "neovanguardia" de la poesía italiana.*

## **La poesía, como el tennis, tiene un sistema de reglas**

Hay un problema que vuelve una y otra vez: la poesía no se comprende con facilidad, la poesía debe acercarse al público, y así por el estilo. En realidad, es necesario que la poesía sea vista como una esfera muy particular, especializada, y no por esto necesariamente elitista. Para leer bien un poema es menester comenzar a conocer una serie de reglas invisibles a primera vista, pero determinantes en extremo, indispensables. Para poner un ejemplo, tomemos el balompié. A un norteamericano que asista a un partido de este juego sin conocer el reglamento, le parecerá muy difícil entender el “fuera de lugar”. Se trata de una regla microscópica, y hay campeonatos que se deciden por una cuestión de pocos centímetros.

Desde un punto de vista teórico, es complicado explicar cuándo surge una norma de esta clase. Sin embargo, tomemos al segundo Wittgenstein, al de las *Investigaciones filosóficas*, que dedicó varias páginas al análisis de los juegos lingüísticos y a los juegos hechos y derechos, como el tennis. Wittgenstein se pregunta cómo es que existen reglas precisas y otras de apreciación. En el tennis –decía– no hay un límite de altura al elevar la pelota en la moción de servicio. En este caso, uno podría elevarla hasta los 15,000 metros y el partido podría prolongarse durante varias semanas. La poesía, como el tennis, como el balompié, como cualquier juego, tiene un sistema de reglas. Emilio Garroni, en un libro titulado *Estética ed epistemología*, retoma la idea kantiana de la raíz estética de todo juego, de toda actividad humana. Cada texto es en realidad un sistema de signos que ocultan a otros, uno tras otro. En un cierto sentido, toda

poesía (la poesía más que la narrativa, porque en la poesía todo es llevado al último grado, al área de castigo, para decirlo con Zeichen, al momento más crítico) debería ser vista como una serie de palimpsestos, como esos textos antiguos que, tras una urdimbre de palabras escondían otra, después otra, en un juego infinito. Esto no significa que la poesía tenga que ser leída sólo por unos cuantos iniciados, sino que, como en el ajedrez, es necesario aceptarla en la medida que aceptamos un juego complicado.

Durante la posguerra, mientras la narrativa conocía una época neorrealista, en la poesía continuaban las investigaciones estéticas. Sólo más tarde, la neovanguardia (es decir el Grupo '63), se embarcó en un operativo de repulsa y reacción, en contra de la literatura llamada tradicional. Muchos críticos —me parece que de manera más bien ingenua— piensan que leen toda la historia de la literatura, al menos la del siglo XX, en esta perspectiva. Se parte de los narradores, de los poetas tradicionales, luego se llega a Joyce y a la poesía visual. Para ellos, el destino de la literatura está en este desmoronamiento. En realidad, no existe un proceso tan simple, que vaya de un bloque compacto e inerte a una serie de textos revolucionarios, tempestuosos y vivos. Existe, creo, una tradición de la transgresión, que nace junto con la tradición misma. La línea del orden y la del desorden se entrelazan de continuo. Ahora bien, es importante entender que, desde siempre, todas las obras maestras, incluso en la literatura latina, poseen esta capacidad de reaccionar como tejidos vivientes. Si se leen los textos en esta perspectiva de un línea de inquietud perenne, de corrosión, podemos ver que en realidad, como se ha dicho en estos años, Pascoli es un poeta psicolábil, hundido en un espantoso mundo neurótico. Yo mismo, al leer en estos años algunos clásicos, como Dickens, me he topado con páginas parecidas a las de Bataille, a las de Artaud, a las del teatro de la残酷, a las de Kafka. Pienso, por ejemplo, en el principio de novelas como *Grandes esperanzas* o *David Copperfield*. Nos hallamos en el centro de la novela del siglo XIX; sin embargo, no sabría decir si tales comienzos pueden ser considerados como un ejemplo de literatura empantanada, tradicional, realista, objetiva.

**En el momento en que se comienza a escribir, reina una confusión inmensa, y esta confusión jamás desaparece. Para mí ha sido importante entender que no existe una tradición establecida, sino que cada quien puede inventar la tradición que se le antoje. Una cosa que me impresionaba mucho, en la escuela, era el hecho de que a los autores, y no me refiero a los del Duecento o del Trecento italiano, sino a los del siglo pasado (como Manzoni y Leopardi, que es un poeta lingüísticamente**



**Niño y conejo**

llano y cristalino) no podíamos leerlos sin las consabidas notas, las famosas notas a pie de página. Por el contrario, recuerdo una lectura de Molire verdaderamente impresionante: un autor del siglo XVII al que un extranjero con ciertas nociones del francés puede acercarse sin dificultad.

El problema que siempre hay que plantearse a fondo es el de decidir cuándo escribir. El problema de la inspiración, el problema tan vago e, incluso, un poco vergonzoso de la emoción que brota y siempre tiene algo de caricaturesco. Dan ganas de echarse atrás. Me parece necesario recordar que quien escribe, quien pone palabras sobre el papel, no se halla muy lejos del enigmista. Uno de los más grandes escritores franceses de la posguerra, Perec, era un enigmista que logró hacer poesía. En un cierto modo, quien escribe, al menos quien escribe poesía (porque la narrativa implica otros problemas), siempre está a medio camino: por un lado se siente enajenado, pues hasta los más fríos, los más brillantes, capciosos e inteligentes, deberían explicar por qué escribieron ayer por la tarde y no esta mañana. Como quiera que sea, hay un momento en el que este deseo, llámeselo como se llame, tiene que salir. Al fin y al cabo siempre quedan estos dos extremos. Por una parte existe la idea de la Sibila Cumana que dicta las palabras al viento; por la otra está el escritor que borra y corrige una palabra para evitar una repetición o una cacofonía. En el capítulo intitulado *Oficios de Nature e venature*, se halla este texto:

Si llega poca cosa  
vuélvete batihoya  
y adelgaza la moneda  
hasta que sea un velo.  
Sólo así se aprecia la substancia  
del metal, su aliento despacioso  
bajo los golpes, el paciente  
crecimiento,  
irreal  
de la  
materia  
que  
al crecer  
falta.

En efecto, aquí pensaba en un oficio, el del restaurador que trabaja con los marcos, con las doraduras. Por eso recurrió a la idea del batihoja. Batihoja es el artesano que toma una moneda (lo hacen todavía, son técnicas difícilmente industrializables) y la trabaja con el martillo. La moneda se convierte en una película de oro muy delgada, un velo que ya no es posible tomar con las manos sino con escobillas. Para mí, el batihoja es como el escritor que escoge un tema, como él escoge la moneda, y debe extenderlo, manejarlo y, de alguna manera, hacerlo casi levitar. Este poema no es precisamente un calígrafo, pese a que las palabras estén ocupando cada una un verso, como "golpes de martillo". Un calígrafo, para poner un ejemplo clásico, se puede componer hablando de una botella, de manera que las palabras dibujen el perfil de la botella. Desde el punto de vista lingüístico, se llama auto-ostensión, y es una técnica antiquísima que va desde las plegarias de los místicos hasta la *Settimana enigmistica*. Su fin es dibujar el mismo tema que la poesía está relatando. Una superposición hecha y derecha. Todo esto es bastante descriptivo para dar a entender cómo se puede tratar un texto. Es la cosa más interesante y más difícil de explicar. La página puede ser un relato, un desahogo, una confesión, o un dibujo, como en este caso. Apollinaire hizo las cosas más notorias de este tipo, incluso corbatas, una lluvia deliciosa, etc.

Me gustan muchísimo los poetas barrocos, los poetas de las máquinas, por ejemplo, Ciro de Pers, un poeta que se ha pasado la vida describiendo los relojes de un modo soberbio. Me gusta mucho este tipo de poesía porque, al contrario de la poesía romántica que hace hablar directamente las emociones, traslada las emociones y hasta la misma voz a los objetos. Decir que Ciro de Pers es un poeta frío significa no haberlo entendido; es incluso un poeta lacerado que proyecta su angustia en un reloj. En esta página pensaba yo en el teléfono, pero desde un punto de vista estrictamente técnico:

El teléfono es mi llave de agua  
la fuente de las voces, la ducha,  
el agua siempre es la misma  
pero la gota  
siempre es distinta. Piensa en los pobres

**granitos de carbón  
que danzan una danza  
nueva a cada respiro  
nunca la misma, los volátiles, los gorrones  
que en torno de esta fuente  
saltan porque nosotros nos hablamos.**

La transmisión de la voz ha sido confiada a la traducción acústica que se realiza en el auricular, en esa especie de cilindrito donde los pequeños granitos de carbón –no sé qué son en verdad– se mueven, convirtiendo el impulso sonoro en un impulso de otro tipo, eléctrico, que de nuevo se convertirá en voz. La idea de que, mientras yo hablaba, existieran estos polvitos, agitados por mi voz, me sugirió la imagen de una bandada de pájaros, que transforma en movimiento todo lo que decimos. Lo mismo sucedió con la idea del agua y de la fuente: quiero decir que el movimiento es siempre el mismo. La mecánica del teléfono es ésta: un movimiento de polvo que nos trae la voz ajena, un movimiento que siempre es el mismo y que al mismo tiempo cambia, porque todas las voces son diferentes. En un cierto sentido, estos son poemas descriptivos que señalan un objeto visto de una manera distinta de lo habitual. A mí me gusta, por ejemplo, un pintor como Morandi, y aquí volvemos en parte a lo que antes dije acerca de las relaciones entre experimentación y tradición. Yo no creo que Morandi sea un pintor reaccionario respecto de Pollock, respecto de un abstracto. Sería demasiado fácil etiquetar de conservador un arte que es figurativo. Creo que todo es mucho más complejo. Me parece que la historia del arte no es lineal, tiene sus desviaciones, sus retrocesos.

Querría añadir ahora otro poema, cuyo tema versa sobre la escritura, sobre la grafía:

**Esta grafía se desgasta,  
saltan los ángulos, las “erres”,  
las “emes”, se redondean,  
ruedan limadas, pulidas  
piedras en la corriente.  
También los rostros,  
también los rostros se gastan**

**a fuerza de ser mirados.  
Se vuelven paisajes  
de ruinas.**

Aquí me divertía de nuevo la idea de una escritura que se refleja en la escritura misma, no en la escritura impresa, sino en la grafía. Pensaba en una posible correspondencia entre el cambio observado en nuestra grafía y en nuestro rostro. En realidad, si uno ve un cuaderno que escribimos cinco años antes, descubre la grafía de otra persona. Sí, la grafía es reconocible, pero completamente cambiada: cambian las relaciones entre una letra y la otra, sus ligamentos, y en un cierto sentido también la persona que está detrás de la escritura.

**Fragmentos de un texto inédito en italiano.**

**La variazione della parola  
fa scivolare il pensiero  
lungo la pagina.  
Come un spettro luminoso  
il verbo lentamente muta  
e trascolora.  
Sono innesti graduali,  
ogni segno conosce  
un'alba ed una sera.  
A volte muoiono  
popoli di vocaboli  
secondo le carestie  
silenziose della mente.  
Capita anche che giungano sul foglio  
nomi improvvisi, nomadi  
che vagano qualche tempo  
prima di ripartire.  
Io osservo tutto questo  
perché sono il custode del quaderno  
e prima della notte faccio il giro  
per chiuderne le porte.**

**de ORA SERRATA RETINAE**

**La variación de la palabra  
hace resbalar el pensamiento  
sobre la página.  
Como un espectro luminoso  
el verbo lentamente cambia  
y palidece.  
Son injertos graduales,  
cada signo conoce  
un alba y una tarde.  
A veces mueren  
pueblos de vocablos  
de acuerdo con las hambrunas  
silenciosas de la mente.  
También llegan a veces a la hoja  
nombres inesperados, nómadas  
que vagan algún tiempo  
antes de marcharse.  
Observo todo esto  
porque soy el custodio del cuaderno  
y antes de anochecer tengo cuidado  
de cerrar todas sus puertas.**

**E la crepa nella tazza apre  
un sentiero alla terra dei morti**  
**W.H. Auden**

**...come quando una crepa  
attraversa una tazza.**  
**R.M.Rilke**

**Ricevo da te questa tazza  
rossa per bere i miei giorni  
uno ad uno  
nelle mattine pallide, le perle  
della lunga collana della sete.  
E se cadrà rompendosi, distrutto,  
io, dalla compassione,  
penserò a ripararla,  
per proseguire i baci ininterrotti.  
e ogni volta che il manico  
a l'orlo si incrineranno  
tornerò a incollarli  
finchè il mio amore non avrà compiuto  
l'opera dura e lenta del mosaico.**

\* \* \* \*

**Y la grieta de la taza abre  
una brecha en la tierra de los muertos.**

**W.H. Auden**

**...como cuando una grieta  
atraviesa una taza.**

**R.M.Rilke**

**De ti recibo esta taza  
roja, para beber mis días  
uno por uno  
en las mañanas pálidas; las perlas  
de los largos collares de la sed.  
Y si cae y se rompe –destruido,  
lleno de compasión–  
tendré que repararla  
y reanudar los besos incesantes.  
Y cada vez que el asa  
o el borde se rompan  
volveré a pegarlos  
hasta que mi amor realice  
la obra lenta y dura del mosaico.**

\* \* \* \*

**Scende lungo il declivio  
candido della tazza  
lungo l'interno concavo  
e luccicante, simile alla folgore,  
la crepa  
nera, fissa,  
segno di un temporale  
che continua a tuonare  
sopra il paesaggio sonoro,  
di smalto.**

**Baja por el declive  
cándido de la taza  
–por la parte interior, cóncava  
y brillante– como un relámpago  
la oscura  
grieta, fija,  
signo de una tormenta  
que no deja de tronar  
sobre el sonoro paisaje  
del esmalte.**

**Quando l'aria si illumina compare  
sospesa  
la natura della polvere,  
la sua essenza volatile, la discesa  
sul mondo. Il pulviscolo è l'ombra  
della luce, non quella  
data dalla sua mancanza, ma la sostanza  
agente, il buio vivo,  
l'alimento notturno del fulgore.**

**Cuando el aire se ilumina aparece  
suspendida  
la indole de la pólvora,  
su esencia volátil, el descenso  
sobre el mundo. El polvillo es la sombra  
de la luz, no la que da  
cuando ésta falta sino la sustancia  
agente, la oscuridad viva,  
el nocturno alimento del fulgor.**

**...una stanzetta ghiaccia come un'ostrica.**  
**Herman Melville**

**Come l'ostrica fissa  
piombata dentro l'acqua  
fredda, buia, reclusa,  
mi alleva questa camera,  
e allora sono la sua lingua  
tenera, distesa tra le valve  
calcaree del mio letto.**

\* \* \* \*

**Nella stanza  
scaldata dalla stufa  
ghiaccio nel sonno  
lento pane morbido  
che sta nel forno  
e attende  
la prima pezzatura del mattino.**

**...un pequeño cuarto, frío como una ostra.**

**Herman Melville**

**Como a una quieta ostra  
que arrojan al agua  
fría, oscura, estancada,  
este cuarto me cuida;  
y soy entonces su tierna  
lengua, tendida entre las valvas  
calcáreas de mi lecho.**

\* \* \* \*

**En la alcoba  
calentada por la estufa  
yazgo en el sueño  
lento pan mórbido  
en el horno  
esperando  
el primer manchón de la mañana.**

**Quanto è triste imparare troppo tardi una lingua.  
Hanno chiuso le porte  
e resti fuori con qualche pezzo in mano,  
rotto. Domandi a cosa serve,  
come funziona, se è montato bene,  
ma è inutile sapere una cosa per volta. Manca  
lo stampo, la pressione, il fuoco.  
E incontri solamente  
le parole che non conosci  
o hai già dimenticato.  
Io temo che il tedesco abbia perduto i nomi  
e i verbi che so ricordare.  
Forse sono una falla  
che si spalanca nei suoi dizionari.**

**Qué triste es aprender demasiado tarde un idioma.  
Han cerrado las puertas  
y quedas fuera con un pedazo roto  
en las manos. Preguntas para qué sirve,  
cómo funciona, si está bien montado  
pero es inútil saber cosas aisladas. Falta  
el molde, la presión, el fuego.  
Y encuentras solamente  
las palabras que no conoces  
o que ya has olvidado.  
Temo que el alemán haya perdido los nombres  
y los verbos que puedo recordar.  
Tal vez son una grieta  
que se abre en sus diccionarios.**

**Amo i gesti imprecisi  
uno que inciampa, l'altro  
che fa urtare il bicchiere,  
quello que non ricorda,  
che e distratto, la sentinella  
che non sa arrestare il battito  
breve delle palpebre,  
mi stanno a cuore  
perche vedo in loro il tremore,  
il tintinnio familiare  
del meccanismo rotto  
L'oggetto intatto tace, non ha voce  
ma solo movimento. Qui invece  
ha ceduto il gongegno,  
il gioco delle parti,  
un pezzo si separa,  
si annuncia.  
Dentro qualcosa balla.**

**Amo los gestos imprecisos,  
al que tropieza,  
al que derrama un vaso,  
al que no recuerda,  
a quien es distraído, al centinela  
que no puede evitar la leve  
palpitación de los párpados;  
les tengo cariño  
porque veo en ellos el temblor,  
el conocido tintineo  
del mecanismo roto.  
Calla el objeto intacto, no tiene voz,  
sólo movimiento. Aquí, en cambio,  
falló el artefacto,  
el juego de las partes,  
se desprende una pieza,  
se delata.  
Adentro algo baila.**



**Pájaros surgiendo**

# Movimientos estáticos

Samuel Beckett

Traducción del inglés: Miguel James

Una noche cuando estaba sentado a su mesa la cabeza en las manos se vio a sí mismo levantarse y partir. Una noche o día. Porque cuando su propia luz se apagó no se quedó a oscuras. Cierta luz apareció desde la única ventana alta. Bajo ella aún el taburete sobre el cual se montaba para mirar el cielo hasta que ya no pudo o no quiso más. Por qué no se estiraba para mirar lo que descansaba debajo se debía quizás a que la ventana no estaba hecha para abrirse o a que no quería o no quiso abrirse. Quizás sabía muy bien lo que descansaba debajo y no deseaba verlo de nuevo. Así que simplemente permanecería allí muy por encima del suelo y miraría el cielo sin nubes a través del nublado cristal. Su luz tímida y fija distinta a cualquier luz que recordara desde los días y las noches cuando el día continuaba implacable a la noche y la noche al día. Esta luz de afuera fue su única luz entonces cuando la propia se hubo apagado hasta que aquella a su vez se apagara y lo dejara en la oscuridad. Hasta que ésta a su vez se apagara.

Una noche o día entonces cuando estaba sentado a su mesa la cabeza en las manos se vio a sí mismo levantarse y partir. Primero levantarse y estar de pie agarrado a la mesa. Luego sentarse de nuevo. Luego levantarse otra vez y estar de pie agarrado a la mesa de nuevo. Luego partir. Empezar a partir. Sobre pies invisibles empezar a partir. Tan lentamente que sólo el cambio de lugar comprobaba que se movía. Como cuando desaparecía solamente para reaparecer más tarde en otro lugar. Entonces desaparecía de nuevo sólo para reaparecer otra vez más tarde en otro lugar de nuevo. Así una y otra vez desaparecía de nuevo sólo para reaparecer otra vez más tarde en otro lugar otra vez. Otro lugar en el lugar donde estaba sentado a su mesa con la cabeza en las manos. El mismo lugar y la misma mesa como cuando por ejemplo Darly murió y lo dejó. Como cuando otros también a su vez antes y desde entonces. Como cuando

otros lo harán también a su vez y lo dejarán hasta que él también a su vez. La cabeza en las manos casi deseando que cuando desapareciera otra vez no reaparecería de nuevo y casi temiendo no hacerlo. O simplemente fantaseando. O simplemente esperando. Esperando ver si lo haría o no lo haría. Dejado o no abandonado otra vez esperando nada de nuevo.

Visto siempre desde atrás dondequiera que iba. El mismo sombrero y abrigo de antes cuando andaba por los caminos. Los caminos aledaños. Ahora como alguien en un lugar extraño buscando la salida. En la oscuridad. En un lugar extraño ciegamente en la oscuridad de la noche o el día buscando la salida. Una salida. A los caminos. Los caminos aledaños.

Un reloj lejano marcaba las horas y medias horas. Igual que cuando entre otros Darly una vez murió y lo abandonó. Golpes de pronto claros como llevados por un viento de pronto desmayado en el aire inmóvil. Lamentos lejanos súbitamente apagados súbitamente claros. La cabeza en las manos casi deseando que la hora sonara y la media hora no sonara y casi temiendo que dejara de sonar. Lo mismo cuando la media hora sonaba. Lo mismo cuando los lamentos cesaban por un momento. O simplemente fantaseando. O simplemente esperando. Esperando escuchar.

Hubo un tiempo cuando a veces levantaba la cabeza lo suficiente para mirar sus manos. Lo que de ellas había para ser mirado. Una se extendía sobre la mesa y la otra sobre ella. Descansando después de todo lo que habían hecho. Alza su pesada cabeza un momento para mirar sus pesadas manos. Luego la coloca otra vez en ellas para que descansen también. Después de todo lo que había hecho.

El mismo lugar como cuando partía día tras día hacia los caminos. Los caminos aledaños. Retornaba noche tras noche. Se arrastraba de muro a muro en la oscuridad. La entonces huidiza oscuridad de la noche. Ahora casi extraña a él visto levantarse y partir. Desaparecer y reaparecer en otro lugar. Desaparecer nuevamente y reaparecer otra vez en otro lugar de nuevo. O en el mismo. Nada que indique otro distinto. Ningún muro hacia el cual o desde. Ninguna mesa hacia la cual o desde más lejos. En el mismo lugar como cuando se arrastraba de muro a muro todos los lugares como el mismo. O en otro. Nada que indique otro

**distinto. Donde nunca. Levantarse y partir en el mismo lugar como siempre. Desaparecer y reaparecer en otro donde nunca. Nada que indique no otro distinto donde nunca. Nada sino los golpes. Los lamentos. Lo mismo de siempre.**

Hasta que tantos golpes y lamentos desde que fue visto la última vez que quizás no fuera visto otra vez. Luego tantos lamentos desde la última vez que se escucharan los golpes que quizás ya no serían escuchados otra vez. Entonces tal silencio desde que los lamentos fueron escuchados por última vez que quizás por tanto el fin. A no ser más que una calma pasajera. Luego todo como antes. Los golpes y lamentos como antes y él como antes ahora allí ahora ido ahora allí nuevamente ahora ido otra vez. Luego la calma nuevamente. Luego todo como antes otra vez. Así nuevamente y otra vez. Y paciencia hasta el único verdadero final del tiempo y el llanto y el sí mismo y el segundo sí mismo suyo propio.

Como alguien con la mente serena cuando al fin afuera de nuevo él no supo cómo se encontraba sin más fuera otra vez cuando comenzó a divagar si estaba con la mente serena. ¿Pues podría alguien sin la mente serena razonablemente serle atribuido divagar si estaba bien de la cabeza y hacer que lo que no eran sino residuos de razón soportar esta perplejidad del modo en que se diría que lo hacia si de él habría qué decir del todo? Fue entonces en la forma de un ser más o menos razonable que él emergió sin saber al fin cómo en el mundo exterior y no estuvo allí por más de seis o siete horas de acuerdo al reloj cuando no pudo sino empezar a divagar si estaba bien de la cabeza. Por el mismo reloj cuyos latidos fueron aquellos escuchados en tiempos innumeros en su confinamiento cuando marcaba las horas y medias horas y así en cierta forma primeramente era fuente de reafirmación hasta que finalmente lo fuera de alarma no siendo más claro ahora que cuando en principio se acolchaba por sus cuatro paredes. Entonces buscó auxilio en el pensamiento de alguien moviéndose hacia el oeste al ocaso para tener una mejor visión de Venus y la tuvo de nada. Del único otro sonido aquel de los lamentos animador de su soledad como arrancado al sufrimiento sentado a su mesa la cabeza en las manos lo mismo también era verdad. De sus andanzas es decir de reloj y lamentos lo mismo era verdad es decir nada que afirmar ahora siendo como era todo natural

entonces. Haciendo sufrir acerca de todo esto a lo que le restaba de razón buscó auxilio en el pensamiento de que su memoria de interiores estaba quizás fallando y nada encontró. Además de esta confusión su paso sordo como cuando descalzo andaba por su piso. Así todo el oído de mal en peor hasta que al final dejó si no de oír de escuchar y se dedicó a mirar a su alrededor. Como resultado final se encontró en un campo de hierba el cual se dirigía a alguna parte tan sólo para explicar su andar y luego un poco más tarde como para completar esta alguna parte para aumentar su estupor. Ya que no recordaba ningún campo de hierba desde cuyo mismo centro ni siquiera pudiera descubrirse un límite de algún tipo pero siempre en un cuarto u otro algún final a la vista como una cerca u otro tipo de hito desde el cual regresar. Ni en su mirada más atenta para empeorar las cosas era ésta la baja hierba verde que él parecía recordar comida por bandadas y manadas sino larga y gris ligera en color bordeando el blanco aquí y allá. Entonces buscó auxilio pensando que su memoria de los exteriores quizás estaba fallando y nada encontró. Así toda la vista de mal en peor hasta que al fin dejó si no de ver de mirar (a su alrededor o más atentamente) y se preparó para pensar. Con este objetivo necesitando una piedra sobre la cual sentarse como Walter y cruzar sus piernas lo mejor que pudiera fue detenido en seco y de pie inmóvil lo cual luego de un momento de agitación hizo y por supuesto hundió su cabeza como alguien en honda meditación lo cual después de otro momento de agitación también hizo. Mas de pronto cansado de recorrer vanamente esos escombros se movió a través de la larga hierba gris conforme con no saber dónde estaba o cómo llegó allí o a dónde iba o cómo regresar de donde no sabía cómo vino. De esta manera desconociendo y sin fin a la vista. Desconociendo y lo que es más ningún deseo de conocer ni más bien ningún deseo de ninguna especie ni tampoco llanto salvo que hubiera deseado que los golpes cesaran y los lamentos para siempre y le dolía que no lo hicieran. Los golpes de pronto sordos luego claros como llevados por el viento pero sin ningún aliento y los lamentos de pronto sordos luego claros.

Así en adelante hasta quedarse cuando a sus oídos desde lo profundo de adentro oh cómo y aquí una palabra que no pudo atrapar estaba por terminar donde nunca hasta entonces. Descansar entonces antes nuevamente desde no ha

mucho hasta mucho que tal vez nunca más y luego nuevamente débil desde lo profundo de adentro oh cómo y aquí esa palabra perdida nuevamente estaba por terminar donde nunca hasta entonces. ¿De todos modos lo que fuera que estuviera por terminar y lo consiguiente era él no aún de pie allí todo curvado y a sus oídos débil desde lo profundo de adentro una y otra vez oh cómo algo y lo consiguiente era él no lejos pues podía ver aún donde nunca hasta entonces? Ya que cómo podía aún alguien como él habiéndose encontrado una vez en tal lugar no estremecerse al encontrarse en él nuevamente lo cual no había hecho ni habiéndose estremecido buscar auxilio vanamente en el así llamado pensamiento que habiendo de alguna manera salido de allí entonces podría de alguna manera salir nuevamente lo cual tampoco había hecho. Allí entonces todo este tiempo donde nunca hasta entonces y tan lejos como pudiera mirar en todas direcciones cuando levantó su cabeza y abrió sus ojos sin peligro ni esperanza como podría ser el caso de salir alguna vez de allí. Tendría él entonces ahora que continuar ora en una dirección ora en otra sin importar o de otra parte ya no agitarse más como podría ser el caso es decir como esa palabra perdida sería si para advertir algo como triste o malo por ejemplo entonces claro a pesar de todo lo uno y si el reverso entonces claro lo otro eso es ya no agitarse más. Eso y mucho más así el murmullo en su llamada mente hasta que nada queda de lo profundo de adentro pero sólo más débil oh para terminar. No importa cómo no importa dónde. Tiempo y llanto y el llamado sí mismo. Oh todo para morir.

Tomado de *Imagen* # 100-53, Caracas, Mayo de 1989

## Referencias

- **Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915).**  
Escultor francés muerto prematuramente en la guerra. Junto con Wyndham Lewis y Ezra Pound inicia en Londres el "vorticismo" a través de la revista *Blast* (1914-1915). La admiración de Pound por la escultura de Gaudier le hizo publicar en 1917 una *Memoria de Gaudier-Brzeska*.
- **Valerio Magrelli.**  
Poeta italiano nacido en 1957. Ha publicado dos libros de poesía: *Ora serrata retinae* y *Nature e venature*.
- **Movimientos estáticos (Stirrings Still),** es el último texto narrativo de Samuel Beckett publicado en vida (a fines de 1988). Beckett, nacido en 1906, murió en diciembre de 1989.
- **Pierre Reverdy (1891-1960).**  
poeta, narrador y ensayista francés. Es uno de los más importantes poetas franceses de este siglo.
- **Juan José Saer.**  
Novelista, poeta y ensayista argentino nacido en la provincia de Santa Fe en 1937. Desde hace más de veinte años vive en Francia. La Universidad Nacional del Litoral (Argentina) publicó en 1988 *El arte de narrar*, que reúne toda su obra poética.

Por la generosa acogida que las autoridades universitarias dieron a POESIA Y POETICA ha sido posible modificar su periodicidad. A partir de este número su aparición será trimestral.