

POESÍA y POÉTICA

PRIMAVERA 1999 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Dos ensayos

Zbigniew Herbert

Homenaje a Joan Brossa

Declaraciones

Abbas Kiarostami

Sobre la dicción poética

Francis Ponge

Zanzotto sobre Ungaretti

•

Poemas

Zbigniew Herbert / Giuseppe Conte

Javier Barreiro Cavestany

Edgardo Dobry / Jaroslav Seifert



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

Mtro. Enrique González Torres
RECTOR

Dr. Enrique Beascoechea Aranda
VICERRECTOR ACADEMICO

Mtro. José Ramón Ulloa Herrero
DIRECTOR DE LA DIVISION DE ESTUDIOS DISCIPLINARES

Lic. Silvia Ruiz Otero
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 33 • Primavera 1999

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Busto
Gerardo Menéndez
CONSEJO DE REDACCION

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. Departamento de Letras, 267-4045
E-mail: juan.alcantara@uia.mx
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Universidad Iberoamericana.
Impreso en mayo de 1999 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 4 Dos ensayos / *Zbigniew Herbert*
Traducción del inglés: Tedi López Mills
- 11 Poemas / *Zbigniew Herbert*
Traducción del polaco: Gerardo Beltrán
- 24 Entrevista a Joan Brossa /
Glòria Picazo y Josep Miquel G. Cortés
Traducción del catalán: Carlos Vitale
- 31 Sumario astral / *Joan Brossa*
Traducción del catalán: Nicole D'Amonville Alegría
- 41 Sobre Abbas Kiarostami / *Raúl Beceyro*
- 46 Declaraciones / *Abbas Kiarostami*
Traducción del francés: Raúl Beceyro
- 60 Sobre la dicción poética / *Francis Ponge*
Traducción del francés: Jorge Fernández Granados
- 64 Ungaretti: Tierra Prometida / *Andrea Zanzotto*
Traducción del italiano: Ernesto Hernández Busto
- 69 Tres poemas / *Giuseppe Conte*
Traducción del italiano: Javier Barreiro Cavestany
- 76 Bajo una lluvia invisible / *Javier Barreiro Cavestany*
- 87 Poemas / *Edgardo Dobry*
- 91 Tres poemas / *Jaroslav Seifert*
Traducción del checo: Odile Cisneros

Ilustraciones: pinturas y dibujos de Ilse Gradwohl



Interior, óleo sobre tela, 1993, 85 x 100 cm.



Tríptico *América*, óleo sobre tela, 1993, 85 x 100 cm. c/u.

Dos ensayos

Zbigniew Herbert

Traducción: Tedi López Mills

LA CAMA DE SPINOZA

Es sorprendente que nuestra memoria conserve mejor las imágenes de los grandes filósofos en el momento en que sus vidas terminan. Sócrates con el cáliz de cicuta levantado hacia la boca, Séneca con las venas abiertas por un esclavo (hay un cuadro de Rubens sobre esto), Descartes vagando por los aposentos fríos de un palacio con el presentimiento de que su labor como maestro de la reina sueca sería la última de su vida, el viejo Kant olisqueando un rábano rallado antes de su caminata cotidiana (el bastón lo precedía, se hundía cada vez más hondo en la arena), Spinoza consumido por la tuberculosis mientras pulía lentes con paciencia, tan débil que no podía terminar su *Tratado sobre los arcos-iris*... Una galería de moribundos nobles, máscaras pálidas, moldes de yeso.

A ojos de sus biógrafos, Spinoza era sin lugar a dudas el sabio ideal: concentrado exclusivamente en la arquitectura precisa de sus obras, perfectamente indiferente a los asuntos materiales y libre de toda pasión. Pero hay un episodio de su vida frente al cual algunos de sus biógrafos guardan silencio, mientras que otros lo consideran como un capricho incomprensible y juvenil.

El padre de Spinoza murió en 1656. En su familia Baruch tenía fama de ser un joven excéntrico que carecía de sentido práctico y perdía su tiempo en el estudio de libros ininteligibles. Gracias a varias intrigas ingeniosas (su hermanastra, Rebecca, y su marido, Casseres, desempeñaron los papeles principales), se le despojó de su herencia. Rebecca confiaba en que el joven distraído ni siquiera se daría cuenta. Pero sucedió de otra manera.

Baruch se fue a juicio con una energía que nadie habría sospechado. Contrató abogados, convocó testigos, fue a la vez frío y apasionado, se mostró extremadamente bien informado en cuanto a

los detalles más sutiles del procedimiento y muy convincente como el hijo ofendido a quien se le había privado de sus derechos.

La repartición de la herencia se solucionó con relativa rapidez; existían reglas muy claras a este respecto. Pero luego, inesperadamente, hubo un segundo acto del juicio, que provocó una sensación general de disgusto y vergüenza.

Como si el demonio de la posesividad se hubiera apoderado de él, Baruch se lanzó en un pleito legal por casi cada objeto de la casa de su padre. Empezó con la cama donde había muerto su madre, Deborah (no olvidó las cortinas color verde oscuro). Luego pidió que se le dieran objetos sin valor y explicó que un vínculo sentimental lo ataba a ellos. Los jueces estaban brutalmente aburridos y no podían entender de dónde le nacía este deseo irresistible a un joven ascético. ¿Por qué deseaba heredar un atizador, una marmita de peltre con un asa rota, un banco de cocina ordinario, una figurita de porcelana que representaba a un pastor sin cabeza, un reloj roto que estaba en el vestíbulo y era guardada de ratones o una pintura encima de la chimenea tan absolutamente ennegrecida que parecía el autorretrato del tizne?

Baruch ganó el juicio. Ahora podía sentarse orgullosamente en la pirámide de su botín y mirar con rencor a aquellos que habían tratado de desheredarlo. Pero no fue lo que hizo. Escogió sólo la cama de su madre (con las cortinas color verde oscuro) y lo demás se lo dio a sus adversarios derrotados en el juicio.

Nadie entendió por qué había actuado así. Parecía una obvia extravagancia, pero de hecho tenía un significado más profundo. Es como si Baruch hubiera querido decir que la virtud no es de ningún modo el refugio de los débiles. El arte de la renuncia es un acto de valentía; requiere del sacrificio de cosas universalmente deseadas (no sin titubeos ni remordimientos) por asuntos que son grandes e incomprensibles.

CARTA

Se descubrió accidentalmente alrededor de 1920 —con más exactitud, en 1924— en una librería de viejo en Leiden. Tres hojas de papel color crema, de 11.5 por 17 centímetros, con huellas de humedad, pero con la escritura bien preservada, las letras peque-

ñas, claras y completamente legibles. Alguna persona desconocida pegó la carta en el reverso del forro de una vieja novela, muy popular en su momento, llamada *El caballero con un cisne*, publicada en Amsterdam en 1651, por la empresa Cool.

La mayor parte de los estudiosos han escrito con escepticismo acerca de este descubrimiento; por ejemplo, Isarlo, Gillet, Clark, De Vries, Borrero y Goldschneider; sólo un joven poeta de Utrecht, Van der Velde (posteriormente acuchillado en circunstancias misteriosas no lejos de Scheveningen), defendió ferozmente la autenticidad de la carta hasta el final de su vida. Según el joven estudioso, su autor era ni más ni menos que Johannes Vermeer, y su destinatario Antonie van Leeuwenhoek, naturalista cuyos méritos en el campo de las mejoras al microscopio son bien conocidos. El erudito y el artista nacieron ambos el mismo año, el mismo día y pasaron toda su vida en la misma ciudad.

La carta no muestra rastro de ninguna corrección o interpolación subsecuente, pero tiene dos errores de ortografía y algunos cambios; obviamente, debió escribirse con prisa. Algunos renglones están tachados de forma tan decidida y enérgica que nunca sabremos qué pensamientos tontos o vergonzosos quedaron cubiertos para siempre por la negrura de la tinta.

La caligrafía, con sus letras puntiagudas, la “v” escrita como un ocho abierto, el movimiento un tanto sinuoso de la pluma como si tomara velocidad y luego de pronto se parara, revela una semejanza asombrosa, si no es que identidad, con la única firma conservada de Vermeer en el registro del Gremio de San Lucas en 1662. El análisis químico del papel y de la tinta nos permite fechar el documento en la segunda mitad del siglo XVII. Todo indica, pues, que la carta fue escrita por Vermeer; sin embargo, carecemos de pruebas irrefutables. Sabemos que se han hecho falsificaciones técnicamente perfectas.

Todos aquellos que se pronunciaron en contra de la autenticidad del documento presentaron numerosos argumentos, pero a decir verdad ninguno fue demasiado convincente. La prudencia académica y el escepticismo de largo alcance son, sin duda, virtudes loables. Pero en los comentarios críticos podía leerse entre líneas algo que nadie afirmó con claridad: las reservas principales surgían del contenido de la carta. Suponemos que si Vermeer le hubiera escrito a su suegra, María Tins, para pedirle prestados

cien florines para el bautizo de su hijo, Ignacio, o imaginamos que si le hubiera ofrecido uno de sus cuadros a su panadero Van Buyten como garantía por una deuda, nadie habría protestado. Pero cuando al cabo de dos siglos y medio, el Gran Mudo habla con su propia voz y lo que dice es una confesión íntima —un manifiesto y una profecía—, no queremos aceptarlo porque le tenemos mucho miedo a la revelación y no aceptamos los milagros.

He aquí la carta:

Indudablemente le sorprenderá que le escriba en vez de que pase por su laboratorio al atardecer, como suele ocurrir tan a menudo. Pero no creo tener la suficiente valentía, no sé como decirle a rajatablas lo que leerá en un momento.

Preferiría no escribir esta carta. Vacilé durante un tiempo largo, porque realmente no quería poner en peligro nuestra amistad. Finalmente, resolví hacerlo. A fin de cuentas, hay cosas más importantes que lo que nos une, más importantes que Leeuwenhoek, más importantes que Vermeer.

Hace unos días me mostró una gota de agua bajo su nuevo microscopio. Siempre pensé que era pura como el vidrio, cuando en realidad criaturas extrañas se arremolinan en ella como en el infierno transparente del Bosco. Durante esta demostración usted observó mi consternación con intensidad y, creo, con satisfacción. Nos mantuvimos en silencio. Luego dijo muy lenta y deliberadamente: “Así es el agua, mi amigo, así y no de otro modo.”

Entendí lo que quería decir: que nosotros los artistas registramos apariencias, la vida de las sombras y la superficie engañosa del mundo; no tenemos el valor o la habilidad para llegar hasta la esencia de las cosas. Somos artesanos, por así decirlo, y trabajamos con la materia de la ilusión, mientras que usted y los que son como usted son amos de la verdad.

Como sabe, mi padre era dueño de la taberna Mechelen, en la plaza del mercado. Ahí acudía con frecuencia un viejo marinero que había viajado por todo el mundo, desde Indochina a Brasil y desde Madagascar hasta el océano Ártico. Lo recuerdo bien. Estaba siempre bastante ebrio pero contaba historias espléndidas, y todos lo escuchaban con gusto. Era la atracción del lugar, como una gran pintura colorida o un animal exótico. Una de sus historias preferidas era sobre el emperador chino Shi Huang-ti.

El emperador ordenó que su país estuviera rodeado por un muro grueso, a fin de cerrarle la entrada a todo lo que fuera diferente. Que-

mó todos los libros para no tener que escuchar la voz admonitoria del pasado; prohibió el cultivo de todas las artes bajo amenaza de muerte. (Su absoluta inutilidad era de una flagrante obviedad cuando se les comparaba a labores de estado tan importantes como la construcción de una fortaleza o la decapitación de los rebeldes.) De tal modo, los poetas, pintores y músicos se escondieron en las montañas y en los monasterios lejanos; llevaron vida de exiliados, perseguidos por una banda de delatores. En las plazas se quemaron pilas de pinturas, abanicos, estatuas, textiles ornamentados, objetos de lujo y todo aquello que pudiera considerarse bello. Hombres, mujeres y niños usaban la misma ropa, de un color cenizo. El emperador le declaró la guerra hasta a las flores; ordenó que se enterraran los campos bajo piedras. Un decreto especial anunció que al atardecer todo el mundo debía estar en casa, las ventanas bien cubiertas por cortinas negras porque (bien sabe usted) el viento, las nubes y la luz crepuscular pueden pintar cuadros increíbles.

El emperador sólo apreciaba la ciencia. Colmaba a los científicos de honores y de oro. Todos los días llegaban astrónomos con la noticia del descubrimiento de una nueva estrella o de una imaginaria. De manera servil se le daba el nombre del emperador, y pronto el firmamento entero rebosaba con los puntos luminosos de Shi Huang-ti I, Shi Huang-ti II, Shi Huang-ti III y así sucesivamente. Los matemáticos se esforzaban por inventar nuevos sistemas numéricos, a sabiendas de que sus esfuerzos eran estériles, de ninguna utilidad. Los naturalistas prometieron que desarrollarían un nuevo árbol cuya copa estuviera plantada en la tierra y cuyas raíces llegaran hasta el cielo; también un grano de trigo tan grande como un puño.

Finalmente, el emperador deseó la inmortalidad. Los doctores llevaron a cabo experimentos crueles con hombres y animales para descubrir el secreto del corazón eterno, el hígado eterno, los pulmones eternos.

Como sucede a menudo con los hombres de acción, el emperador quiso cambiar la faz de la tierra y del cielo para que su nombre estuviera siempre inscrito en la memoria de las futuras generaciones. No entendía que la vida del campesino ordinario, del zapatero o del tendero era más digna de respeto y de admiración, mientras que él mismo se estaba convirtiendo en una letra exangüe, un símbolo entre innumerables símbolos de locura y violencia que se repetían monótonamente.

Luego de todos los crímenes, de toda la devastación que provocó en la mente y las almas de los humanos, su propia muerte fue de una cruel banalidad: se asfixió con una uva. Para quitarlo de la su-

perficie de la tierra, la naturaleza no se extralimitó con un huracán o un diluvio.

Probablemente preguntará: ¿por qué le cuento esto y cuál es el vínculo entre la historia del soberano extranjero y su gota de agua? Sin duda le responderé con poca claridad o coherencia, aunque con la esperanza de que entenderá las palabras de un hombre lleno de presentimientos y angustia.

Temo que usted y otros como usted están emprendiendo un viaje peligroso que no sólo le puede traer beneficios a la humanidad, sino también grandes e irreparables daños. ¿No ha notado que mientras más se perfeccionan los medios y las herramientas de la observación se hacen más distantes y esquivas las metas? Con cada nuevo descubrimiento se abre un nuevo abismo. Estamos cada vez más solos en el vacío misterioso del universo.

Sé que usted quiere alejar a los hombres del laberinto de la superstición y el azar, que les quiere dar un conocimiento certero y claro que, según usted, es la única defensa contra el miedo y la angustia. ¿Pero realmente nos dará consuelo sustituir con la palabra *necesidad* la palabra *Providencia*?

Seguramente me reprochará porque nuestro arte no resuelve ninguno de los enigmas de la naturaleza. Nuestra labor no es resolver enigmas, sino estar conscientes de ellos, inclinarnos ante ellos y también preparar los ojos para un deleite y un asombro sin fin. Sin embargo, si requiere absolutamente de descubrimientos, le diré que me honra haber logrado combinar un cobalto de especial intensidad con un amarillo luminoso, tipo limón, así como registrar el reflejo de la luz del sur que atraviesa el vidrio grueso y golpea la pared gris.

Las herramientas que usamos son de veras primitivas: un palo con un montón de cerdas atado a un extremo, una tabla rectangular, pigmentos y aceites. No han cambiado a lo largo de los siglos, como el cuerpo humano y la naturaleza. Si entiendo mi labor, se trata de reconciliar al hombre con la realidad circundante. Es por eso que yo y mis compañeros de gremio repetimos un número infinito de veces el cielo y las nubes, los retratos de hombres y ciudades, todas esas cosas sueltas del cosmos, porque sólo ahí nos sentimos seguros y contentos.

Se dividen nuestros caminos. Sé que no lo convenceré y que no dejaré de pulir lentes o de construir su Torre de Babel. Pero permítanos también continuar con nuestro procedimiento arcaico, decirle al mundo palabras de reconciliación y hablar de la alegría por la armonía recobrada, del eterno deseo del amor correspondido.

Poemas

Zbigniew Herbert

Babcia

moja przenajświętsza babcia
w długiej obcisłej sukni
zapinanej
na niezliczona ilość
guzików
jak orchidea
jak archipelag
jak gwiazdozbiór

siedzę na jej kolanach
a ona mi opowiada
wszechświat
od piątku
do niedzieli

zasłuchany
wiem wszystko —
— co od niej
nie zdradza mi tylko swego pochodzenia
babcia Maria z Bałabanów
Maria Doświadczona

nic nie mówi
o masakrze
Armenii
masakrze Turków

Poemas

Zbigniew Herbert

Traducción: Gerardo Beltrán

Mi abuela

mi santísima abuela
con su ceñido vestido largo
abrochado
con una incontable cantidad
de botones
como orquídea
como archipiélago
como constelación

me siento en sus rodillas
y ella me cuenta
el universo
de viernes
a domingo
embebido
lo sé todo
—en cuanto a ella
lo único que no me revela es su origen
abuela María de los Balaban
María Experimentada

no dice nada
sobre la masacre
de Armenia
la masacre de los turcos

chce mi zaoszczędzić
kilku lat złudzenia

wie ze doczekam
i sam poznam
bez słów zakłęb i płaczu
szorstką
powierzchnię
i dno
słowa

quiere ahorrarme
algunos años de espejismos

sabe que me llegará el momento
que yo mismo habré de conocer
sin palabras conjuros y llanto
la áspera
superficie
y el fondo
de la palabra

Panie,

dzięki Ci składam za cały ten kram życia, w którym
tonę od niepamiętnych czasów bez ratunku śmiertelnie
skupiony na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów.

Bądź pochwalony, że dałeś mi niepozorne guziki
szpilki, szelki, okulary, strugi atramentu, zawsze
gościnne nie zapisane karty papieru, przezroczyste koszulki,
teczki cierpliwe,
czekające.

Panie, dzięki Ci składam za strzykawki z igłą grubą i cienką,
włos, bandaże, wszelki przylepiec, pokomy kompres, dzięki
za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade wszystko
za pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy,

które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują
śmierć.

Breviario

Señor,

te doy gracias por todo este desorden de la vida en que
me hundo desde inmemoriales tiempos sin salvación,
/ mortalmente
concentrado en la continua búsqueda de detalles.

Alabado seas por haberme dado esos simples botones,
alfileres, tirantes, lentes, chorros de tinta, hojas no escritas
/ siempre
hospitalarias, fundas transparentes, carpetas
pacientes,
a la espera.

Señor, Te doy gracias por las jeringas de agujas gruesas o
/ finas como
cabellos, vendas, cada emplaste, sumisa compresa,
/ gracias por el gotero,
las sales minerales, las válvulas y, sobre todo, por las
/ píldoras para el
sueño con nombre de ninfa romana,

que son buenas porque piden, recuerdan, sustituyen
la muerte.

Brewiarz

Panie

 pomóż nam wymyślić owoc
 czysty obraz słodczy
 a także spotkanie obojga płaszczyzn
 zmięchu i zaranka
 wydobądź z fałdów morza
 bas czystych głębin
 a także dziewczynę
 ślepą jak przeznaczenie
 dziewczynę która śpiewa — *belcanto*

Breviario

Señor

ayúdanos a imaginar un fruto
imagen pura de lo dulce
y también el encuentro de ambos planos
del crepúsculo y del alba
arranca de los pliegues del mar
el basso de las límpidas profundidades
y también a la muchacha
ciega como el destino
a esa muchacha que canta — *belcanto*

Panie

wiem że dni moje są policzone
zostało ich niewiele
Tyle żebym jeszcze zdążył zebrać piasek
którym przykryją mi twarz

nie zdążę już
zadośćuczynić skrzywdzonym
ani przeprosić tych wszystkich
którym wyrządziłem zło
dlatego smutna jest moja dusza

życie moje
powinno zatoczyć koło
zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
a teraz widzę dokładnie
na moment przed codą
porwane akordy
źle zestawione kolory i słowa
jazgot dysonans
języki chaosu

dlaczego
życie moje
nie było jak kręgi na wodzie
obudzonym w nieskończonych głębiach
początkiem który rośnie
układa się w słoje stopnie fałdy
by skończyć spokojnie
u twoich nieodgadnionych kolan

Señor

sé que mis días están contados
muy pocos me quedan
tantos como para alcanzar todavía a reunir la arena
con la que me cubrirán el rostro

no podré ya
recompensar a los perjudicados
ni pedir perdón a todos aquellos
a los que hice daño
por eso está triste mi alma

mi vida
debería dar la vuelta
cerrarse como una sonata bien compuesta
y ahora veo claramente
un momento antes de la coda
acordes rotos
palabras y colores mal combinados
chirridos disonancias
lenguajes del caos

por qué
mi vida
no fue como los círculos del agua
que despiertan en las profundidades infinitas
principio que crece
forma anillos peldaños y pliegues
para expirar tranquila
en tus insondables rodillas

Urwanie głowy

Przed odjazdem
bałagan

papier przedmioty
w locie

jakby przeczuwały
ze stracą
prawo grawitacji
z odlotem
Pana Cogito

nie zapłacone rachunki
nie zwrócone długi
na słowo honoru
nie napisane wiersze
umowy bez przyszłości
miłości bez koloru
nie wypite piwo
wszystko to lata
w głowie Pana Cogito
bałagan rośnie

co to będzie
jeśli nie uda się
opanować żywiołu

Antes de partir
desorden

papel objetos
que vuelan

como si presintieran
que pierden
la ley de gravedad
con la salida
del señor Cogito

cuentas sin pagar
deudas de honor sin saldar
poemas no escritos
contratos sin futuro
amoríos sin color
cerveza sin tomar
todo eso vuela
en la cabeza del señor Cogito
el desorden crece

qué pasará
si no consigue
controlar los elementos

przecież bez końca
nie można
odkładać
w nieskończoność
wyjazdu na wakacje

wiec pewnego dnia
lub nocy
kiedy wszystko to kończy się
Pan Cogito
opiera się wygodnie
na poduszkach
ekspresu
przykrywając
zimne kolana
pledem
i dochodzi do wniosku
że wszystko to pójdzie
naprzód
jak przed wakacjami
na pewno gorzej
niż za życia Pana Cogito
ale zawsze pójdzie

porque no se puede
aplazar
una y otra vez
y así hasta el infinito
el salir de vacaciones

así pues un día
o una noche
cuando todo termina
el señor Cogito
se recuesta cómodamente
en el asiento
del expreso
cubriendo
sus frías rodillas
con una manta
y llega a la conclusión
de que todo seguirá
adelante
como antes de las vacaciones
seguro peor
que en vida del señor Cogito
pero igual seguirá

.

Entrevista a Joan Brossa

Glòria Picazo y Josep Miguel G. Cortés

Traducción: Carlos Vitale

Nos gustaría saber cuáles son las motivaciones, deseos, ilusiones, frustraciones... que lo incitan a la creación.

Un deseo de comunicación que puede estar motivado por un estado de ánimo, un hecho externo, una idea, una protesta, una alegría, una tristeza, un golpe de efecto, etcétera.

Todo depende de la naturaleza del filtro.

Para muchos artistas la creación puede significar un proceso doloroso, catártico y/o una sublimación de otros aspectos que conforman su existencia. ¿Por qué, cómo y de qué manera vive el hecho creativo?

También depende de las circunstancias. Lo repito, generalmente va de dentro hacia afuera como actividad de la imaginación en sí misma o estimulada por un hecho externo. Después viene una labor de pulido, de “trabajo bien hecho”, que me interesa mucho, pero está en segundo lugar. Según un esquema aclaratorio, hay poetas que sólo obedecen a la inspiración y otros que obedecen a la voluntad que los lleva a elegir un tema determinado y a seleccionar los medios expresivos. Yo tengo, según el caso, un pie de cada lado. Y esto que digo es válido para todos los registros: literario y visual. Siempre trabajo como libre expresión de mí mismo.

¿Qué relación mantiene su obra con el conjunto de aspectos que conforman nuestra conciencia (en el sentido más amplio del término: racional-poética, científico-mitológica, real-imaginaria)? ¿De qué manera su obra significa un cuestionamiento, un poner en duda su existencia (en el momento social e histórico que le ha tocado vivir) más cotidiana?

Para que tenga eficacia, la imagen poética debe establecer vínculos con la conciencia oscura (para llamarla de alguna manera). Si no, se convierte en una aburrida peluca retórica. Pasa como con la erudición. Hay una erudición negativa que sirve para disimu-

lar una evidente carencia de fondo. El mensaje, de la clase que sea, debe salir del interior del poema, no como un añadido. De la misma manera, la verdadera insurrección no es la de los fusiles, sino la que sale del fondo del hombre.

* * *

Ante su obra es preciso hablar siempre de diversificación, debido a que trabaja en campos muy diferentes, pero que a menudo son cercanos. ¿Cuál sería el eje central y vertebrador de su trabajo? ¿Considera que el artista debe perseguir una multiplicidad de lenguajes, siempre que el eje sea consistente, o cree que, dados los tiempos que corren, es necesario ir cada vez más hacia una especialización?

Buscar un eje consistente y apuntar un abanico de lenguajes. Siempre he huido de los caminos ocasionales de las modas, que no son más que aprovechamientos e interpretaciones del hecho cultural. Y de cara al comercio, claro.

El arte de este siglo ha experimentado una extraordinaria eclosión de las formas artísticas, especialmente en lo que se refiere al espacio. Usted mismo ha pasado de hacer un poema objeto con un martillo y una carta de juego en 1951, a pensar un poema visual para un tren de alta velocidad. ¿Cómo asume, como creador plástico, esta eclosión que cada vez ofrece más ventajas a quien crea y piensa que en el fondo eso puede llegar a ser como una especie de autotraición?

Autotraición, ¿por qué? No hay peligro de autotraición si el eje es consistente. Tu cuerpo es uno y el hecho de que lo vistas de manera diferente no supone ninguna traición. ¿Es que si acaso ves muchas películas, y no una sola, quiere decir que vas contra el cine? Los hindúes dicen que Brahma es uno y distinto. Como Fregoli, que en un abrir y cerrar de ojos se transformaba en todos los personajes de una comedia. Y, ya que hablamos de cine, te recomiendo *Black Rain*, la última película de Ridley Scott.

Con sus poemas-objeto, que empezó a realizar durante los años 50, ha perseguido desde siempre un culto especial al objeto pobre y asequible, que podríamos decir forma parte de una mirada corriente en el arte catalán (pensemos si no en las esculturas de Joan Miró y Antoni Tàpies). Este culto al objeto lo volvemos a encontrar posteriormente en genera-

ciones más jóvenes (Perejaume, Pep Duran Esteva, Riera i Aragó...). ¿Por qué razones cree que se da este interés por el objeto? ¿Cree que realmente forma parte de algo catalán y que de manera fortuita ha coincidido con este creciente interés por el objeto que se observa en el panorama internacional?

He explicado muchas veces que mi poesía visual es una consecuencia directa de la evolución de mi obra literaria. Los surrealistas, en efecto, habían hecho objetos. Y estaba Duchamp. Pero la verdad es que estos hechos no han influido para que buscara expresarme en otro código. El primer poema no literario lo hice en 1943. En la exposición de Dau al Set (1951) colaboré con un poema visual y tres objetos incipientes. Los llamaba poemas experimentales: el término “visual” aún no se había puesto en circulación. La escultura de Tàpies vino después de la de Miró, y la de Miró después de las esculturas objeto de Angel Ferrat. Como dice Sánchez Robayna, mis objetos buscan la analogía y la metáfora visual. Porque, en efecto, si las palabras son las cosas, con el lenguaje de las cosas también se pueden hacer metáforas. Precisamente la metáfora permite viajar en el espacio y el tiempo por analogías sensibles. Eso no quita que en literatura se contrapongan otras maneras de poetizar, por ejemplo, cambiando la jerarquía de las cosas, o haciendo uso de un lenguaje prosaico o administrativo para relacionarse con la propia experiencia.

Mi poesía visual está hecha de correspondencias que dan como resultado la sorpresa de la imagen o del objeto. Todo esto lo digo ahora, analizando el trabajo hecho, cuando lo hago no me lo pienso tanto. Los teólogos nunca han creado ninguna religión. Soy de los que creen que la sensatez no debe ser más que una auxiliar del instinto, en vez de querer destruirlo.

Caminas, caminas, y de pronto te para un desconocido y te pregunta: “¿Ya sabes que estás en la calle X?” Si bien mi única intención es la de moverme, necesariamente siempre pisas un lugar concreto, con el cual, en mi caso, no me identifico. El contraplano sería la satisfacción de aquel personaje de Molière cuando le hacen saber que habla en prosa.

La dinámica de la vida hace que todo en la naturaleza sea bipolar. Y las manifestaciones vitales deben oscilar con un movimiento pendular. Al interés creciente por un hecho le sigue el interés creciente por su opuesto. En otro nivel también influye la

renovación constante de los productos del mercado... Pero en este aspecto especulativo me considero un auténtico "pasota".

Retomando aquella frase de Alexandre Cirici, "Joan Brossa o las palabras son las cosas", puede decirse que en muchos de sus objetos la palabra adquiere una importancia capital (recuerdo aquella plantilla de zapato con la palabra "camino" de 1967). A lo largo de estas últimas décadas, la palabra se ha convertido en material artístico, plástico más concretamente. ¿Considera que ésta seguirá siendo una vía válida en la investigación artística o, quizá, ya se ha abusado excesivamente de ella? Considero la investigación como un viaje a lo desconocido, una zambullida en el espejo de la imaginación; por tanto, no puedo asegurar adónde llevan mis experiencias actuales ni qué pensaré yo mismo de ellas de aquí a unos años. De momento, seguiré forzando los medios habituales de percepción para descubrir nuevos espacios de sensibilidad. Acepto el pasado por el hecho de que me ha traído al presente, y el futuro depende del presente. Comprendo muy bien al poeta Stephen Spender cuando dice que en la vida sólo existe "mi siempre". Y deben saber que, paralelamente a los poemas visuales y a los poemas objeto, el año pasado escribí un libro de sextinas y sonetos aún inédito: *Furgó de cua* (*Furgón de cola*)¹. Una cosa no quita la otra. Huyo de las clasificaciones. He dicho muchas veces que mi obra no tiene medida, sólo límites.

El largo debate sobre las relaciones entre literatura y arte a menudo alude a las dependencias entre una y otra disciplina: si la literatura ilustra el arte o el arte la literatura. ¿Quiénes han sido sus escritores determinantes? ¿Cómo concibe el engranaje ideal entre ambas disciplinas?

Siempre he creído que la colaboración entre un pintor y un poeta debe ser paralela y nunca deben interferirse, como sucede con el concepto de ilustración-puente. Para que se realice deben ser personas con un voltaje parecido. He trabajado a gusto con Miró, Tàpies, Villèlia, Perejaume... Actúas con independencia, pero con la seguridad de que estás en la misma onda. Modernamente, de los catalanes, y por razones opuestas, Sàlvat-Papasseit y Foix son los poetas que más me han llamado la atención.

¹ Publicado en 1993 por Quaderns Crema.

Sus intereses han pasado tanto por la alta cultura, por ejemplo, la ópera de Wagner, como por disciplinas como la magia. ¿Considera que la práctica artística debería ser como un juego de manos, en el que confluyen toda una serie de hechos en el límite entre lo posible y lo imposible?

Lo considero así. Para conseguir lo máximo posible es preciso apuntar a lo imposible. Por otra parte, no creo que haya alta y baja cultura. La cultura no puede ser sino una misma espiral. Claro que la lista de mistificadores es grandiosa. Y la mediocridad también (un amigo mío dice que si fuera comestible no habría hambre en el mundo). También la facilidad nos aplasta. El éxito de muchos “famosos” no demuestra más que la estupidez de la gente. Sólo hay un arte y una cultura; cada uno utiliza el trozo que le parece, según sus necesidades. Y hay gente que se conforma con muy poco... Debes aceptar que, de hecho, la mayoría sigue siendo el campo de experimentación de una minoría, que es la que impone o deja de imponer criterios.

Estos últimos años han puesto de manifiesto que vivimos una época de contaminaciones y apropiaciones, en la que cada vez más se propicia una interrelación entre los diferentes campos de la cultura, tanto la humanística como la científica. ¿Cree que esto es fruto de una situación de crisis generalizada que nos ha llevado a un periodo posmoderno o que, contrariamente, es un momento enriquecedor que facilitará la evolución cultural?

Avanzamos en un sentido y retrocedemos en otro. En el mar, las olas avanzan continuamente, pero, si te fijas, el agua está quieta. Ésta es la impresión que me da el panorama actual. Los hombres luchan por su servidumbre como si se tratara de su salvación. Masifican al individuo en nombre de la libertad del individuo...

Usted formó parte de Dau al Set, que en un momento de absoluta miseria cultural se convirtió en un grupo de rechazo y de enfrentamiento a los estamentos establecidos, tanto culturales como sociales. Hoy en día, ni existe una conciencia de grupo ni el arte se utiliza como arma de combate ideológico. ¿Cómo ve el hecho de que el arte esté cada vez más desposeído de ideología, si entendemos ésta como una posición crítica del creador hacia la sociedad, y no como una posición respecto de su propia obra? Lo que no absorbe la sociedad de consumo queda marginado. Ante esta situación sólo hay tres posiciones posibles: integrarse,

luchar contra el sistema o marginarse. No olvidemos que, si el hombre no salva su identidad, ningún avance será efectivo. Es preciso devolverle la pierna que le falta. ¿Continuidad o ruptura? Alguien ha propuesto salvar la continuidad a través de rupturas sucesivas. Esta tercera opción mixta, debidamente comercializada, quiere decir nadar y guardar la ropa. Posmodernismo. O sea, la ola que avanza sobre el agua inmóvil.

¿Qué significado tienen para ustedes palabras como: JUEGO, TEATRO, ILUSIÓN, MAGIA, SUEÑO, AZAR, ABSURDO, REALIDAD?

El juego debe trascenderse. El teatro debe reinventarse (¡aún estamos en la tragedia griega!). La ilusión es un motor que no debe perderse. La magia debe entenderse como una necesidad de cambio. El sueño no debe colorearse. Para el creador el azar es un factor importante: a la pobreza de la limitación opone un montón de posibilidades. Lo absurdo debe remendarse. Y a la realidad se le deben abrir las ventanas; debe ser un punto de partida, no de llegada.

Diciembre de 1989

Sumari Astral

Joan Brossa

I

En forma humana
i habitat pel llenguatge,
tiro els daus
i obro els llibres.
Ningú no balla convençut.
Els braços només s'aixequen
per copejar amb les mans,
no pas per traçar cap signe.
Observo els detalls del foc
pintat per semblar una cara.
Tothom es trepitja.
Decortiquen els fruits i no se'ls mengen.
Les banderes són del color del caos,
i la serp és la mestressa dels vivents.
La sal no evita que es podreixi el mar,
ni les lletres corresponen a la feina.
La prova és que el poder fa d'únic centre
i al món es produeixen artificis
que pacten totes les conclusions (i menes
d'especulació) que ens caldria abandonar.
La força de les roques no pensa.

Escric signes i lletres
en una pell de bou.
Trasllado al pensament
la terra, el cel i l'aigua

Sumario Astral

Joan Brossa

Traducción: Nicole d'Amonville Alegría

I

En forma humana
y habitado por el lenguaje,
tiro los dados
y abro los libros.
Nadie baila convencido.
Los brazos sólo se alzan
para golpear con las manos,
no para trazar ningún signo.
Observo los detalles del fuego
pintado para semejar un rostro.
Todos se pisan.
Descortezan los frutos y no se los comen.
Las banderas son del color del caos,
y la sierpe es el ama de los vivientes.
La sal no evita que se pudra el mar,
ni las letras corresponden al oficio.
La prueba es que no hay más centro que el poder
y en el mundo se producen artificios
que pactan todas las conclusiones (y modos
de especulación) que debemos abandonar.
La fuerza de las rocas no piensa.

Escribo signos, letras
en una piel de buey.
Traslado al pensamiento
tierra, cielo y agua

i tiro sorra sobre un mirall
per observar-hi dibuixos capritxosos
o per traçar-hi una lletra.
Any darrera any,
esgarro la terra amb les ungles
per poder tallar l'ombra
que m'avança i penetra les arrels.

II

Enmig de jeroglífics i figures
modelo l'ou del món
en un torn de terrissaire.
La gent amaga el mal sota l'estora
i tothom treu el cap i treu la cama.
Més enllà d'aquesta escena
remunto el pensament
per l'espiral d'unes banyes.
Havent vist transformar
una pedra en escorpí,
ja no confirmo ni contradic
i em trobo cara a cara amb mi mateix.
De mi, ¿qui se n'ha fet càrrec?
Sóc al mig d'una esplanada
on cap viatge no allunya,
ni el recurs de cap cerimònia
em dóna prova de res.
L'única cosa que em cal
és imaginar grans boscos
o la fumera d'unes herbes.
Però, si vas massa lluny,
d'allà no tornes.
Em proposo de seguir aquesta via
i no pas de ser menjat
per mi mateix nit i dia

y tiro arena sobre un espejo
para observar ahí dibujos caprichosos
o trazar ahí una letra.
Año tras año,
araño la tierra con las uñas
para poder cortar la sombra
que me avanza y penetra las raíces.

II

Entre figuras y jeroglíficos
modelo el huevo del mundo
en un torno de alfarero.
La gente esconde el mal bajo la estera
y asoma la cabeza y asoma la pierna.
Más allá de esta escena
remonto el pensamiento
por la espiral de unos cuernos.
Porque he visto transformar
una piedra en escorpión,
no confirmo ya ni contradigo
y me encuentro conmigo cara a cara.
De mí, ¿quién se ha hecho cargo?
Estoy en medio de una explanada
donde ningún viaje aleja,
ni el recurso a ninguna ceremonia
me da pruebas de nada.
Sólo necesito
imaginar grandes bosques
o la humareda de unas hierbas.
Pero, si vas demasiado lejos,
de allá no regresas.
Me propongo seguir esta vía
y no ser comido
por mí mismo noche y día

sobre el terreny que trien els altres
sense cap força instintiva.
Amb els vestits no vull imitar res
ni em plau fer ombra enlloc amb cap arma,
perquè en el nom de tots els éssers
veig el meu nom veritable,
que vull que resti secret
en el seu nombre de lletres
i les tres inicials.

III

La gent emet judicis
idèntics en el desordre,
encara que tard o d'hora
hagi d'acceptar el seu
món com una mera il·lusió.
I tothom us demana resplendors
o poder cavalcar força lleons.
Ningú ja no s'endinsa al laberint
portant unes balances a la mà.
L'ombra els fuig pel mirall.
Duen barret al cervell.
Sang de cera els dona vigoria.
¿Es relacionen les paraules
a mesura que les creences
relaten pactes inventats
que només estan d'acord amb les paraules?
I ¿què sabem de l'origen dels temps?
¿Qui baixa portant un llamp
l'escala del firmament?
El mar de baix és igual que el de dalt,
i les afinitats ens influeixen.
Prou moviments de salutació.
No hi pot haver fronteres definitives.

sobre el terreno que escogen los demás
sin la menor fuerza instintiva.
No quiero con la ropa imitar nada
ni en ningún lado hacer sombra con un arma,
porque en el nombre de todos los seres
veo mi verdadero nombre,
que quiero que siga secreto
en su número de letras
y las tres iniciales.

III

La gente emite juicios
idénticos en el desorden,
aunque tarde o temprano
tenga que aceptar su
mundo como mera ilusión.
Y todos van perdiendo resplandores
o poder cabalgar sobre tantos leones.
Nadie penetra ya en el laberinto
con una balanza en la mano.
Por el espejo se les va la sombra.
Sus cerebros llevan sombrero.
Sangre de cera les da vigor.
¿Se relacionan las palabras
a medida que las creencias
relatan pactos inventados
que sólo están de acuerdo con las palabras?
Y ¿qué sabemos del origen de los tiempos?
¿Quién baja con un rayo
la escalera del firmamento?
El mar de abajo es igual que el de arriba,
y las afinidades nos influyen.
No más gestos de salutación.
No puede haber fronteras concluyentes.

Del sostre cau una gota de foc.
Noto que a terra hi corre una energia,
segurament com la que mou els astres.
El món hauria d'ésser dividit
horitzontalment per afinitats,
no pas verticalment i sense fronteres.
Hi ha coses que vistes
són més senzilles que explicades.
No és bo que un crani
pugui servir de timbal
i els sons es converteixin en sorolls.
No. La sonoritat de la veu,
la seva força modulada,
reuneix les energies del pensament
si entre les síl·labes de les paraules
barreges les lletres dels punts cardinals.
Però jo no seré jo si no supero el temps
i un llamp mal dirigit m'encén l'escombra.
Tal com darrera la veu hi segueix l'eco,
el món és unit
per correspondències
que no indiquen cap calendari.
Transformo la serp en un tros de corda.
Seguint els passos del pensament
més enllà de les aparences,
avui només presto atenció
a formes triangulars.

19-I-97

Del techo cae una gota de fuego.
Noto que por tierra corre una energía,
seguramente como la que mueve los astros.
El mundo debería dividirse
horizontalmente por afinidades,
no verticalmente y sin fronteras.
Hay cosas que vistas
son más sencillas que explicadas.
No es bueno que un cráneo
pueda servir de tambor
y los sonidos se conviertan en ruidos.
No. La sonoridad de la voz,
su fuerza modulada,
reúne las energías del pensamiento
si entre las sílabas de las palabras
mezclas las letras de los puntos cardinales.
Pero yo no seré yo si no supero el tiempo
y enciende mi escoba un rayo oblicuo.
Tal como detrás de la voz va el eco,
el mundo está unido
por correspondencias
que no indican calendario alguno.
Transformo la sierpe en un trozo de cuerda.
Siguiendo los pasos del pensamiento
más allá de las apariencias,
hoy nomás presto atención
a formas triangulares.

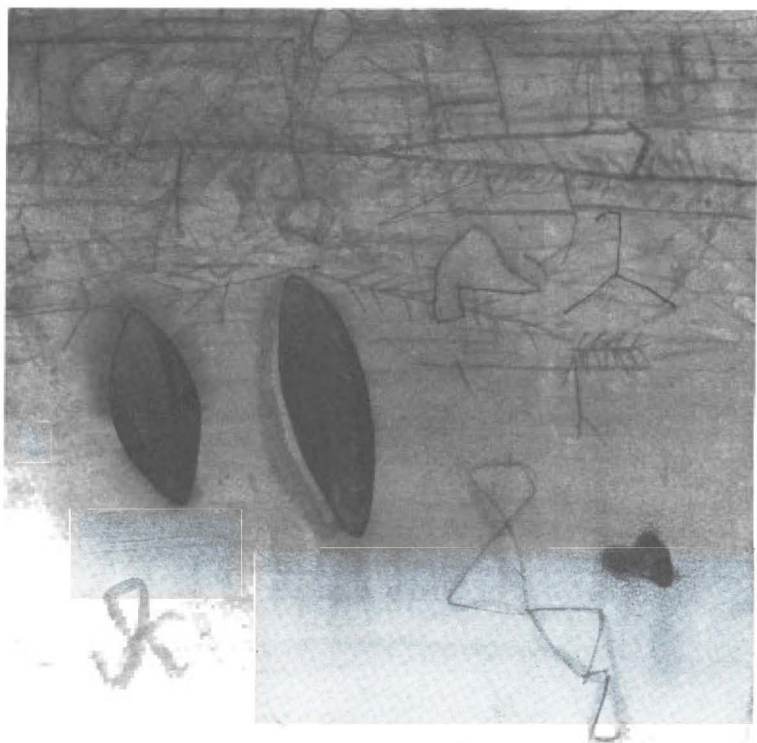
19-I-97



Negro silencio, óleo sobre tela, 100 x 140 cm.



Drifting, óleo sobre tela, 100 x 140 cm. c/u.



Dibujo sobre papel, 27.5 x 25 cm.

Sobre Abbas Kiarostami

Raúl Beceyro

1. De manera sorpresiva, a partir sobre todo del Festival de Cannes del 97, donde con *El sabor de la cereza* obtiene la Palma de Oro, se revela en países como Argentina o México la existencia de un gran cineasta originario de Irán: Abbas Kiarostami. Francia lo había conocido antes: ya en 1990 se había estrenado en París *¿Dónde está la casa de mi amigo?* y en julio del 95 apareció un número especial de *Cahiers du cinéma* dedicado a Kiarostami, en ocasión de una retrospectiva de su obra organizada en el Festival de Locarno. En Francia, los Estados Unidos y en otros países se conocían entonces algunos de sus filmes antes de que se produjera la consagración internacional.

2. Kiarostami aparece como la parte visible de un enorme continente oculto: el de los cineastas que podríamos llamar “sobrevivientes”. Resulta que actualmente se ha producido una fractura entre dos grupos diferenciados de películas que sólo por costumbre decimos que pertenecen al mismo objeto: el cine. Por un lado están las películas que forman parte de lo que podemos llamar el cine del mercado, o el post-cine o simplemente el cine que se da en los cines, películas que son, íntegramente, mercancías. La industria del cine, una industria como cualquier otra, obedece a la misma lógica que la industria automotriz o la industria textil. Su única razón de ser es obtener, lo más rápidamente posible, la mayor ganancia que pueda. No hay en el cine de Spielberg, Cameron o Tim Burton nada que tenga que ver con la cultura o con el arte.

3. Frente a este cine del mercado, y en un contexto en el cual el post-cine es hegemónico, en las condiciones establecidas por este cine *real* para todo el campo del cine, hay sin embargo verdaderas

películas, como las de antes, como las que hacían Antonioni, Cassavetes o Tarkovski, aunque estos filmes no se parecen en nada a los de Antonioni, Cassavetes o Tarkovski. Existen, en todas partes del mundo, aunque uno frecuentemente no lo sepa, verdaderos cineastas. Kiarostami es uno de ellos.

4. ¿Qué sabe uno de Kiarostami? Que nació en 1940 y que a los 30 años, después de estudios de artes plásticas y de haber realizado filmes publicitarios, comienza a hacer películas en la Sección Cine del “Instituto para el desarrollo intelectual de los niños y los jóvenes”, el *Kanun*. De esta manera casi toda su obra tiene financiación pública, hasta que en sus últimos filmes aparecen capitales de origen francés para producir sus películas. Lo que no se sabe son los avatares que un cineasta como Kiarostami debió experimentar con la llegada de la Revolución islámica. Sólo se conocen algunos detalles: una de sus películas *Caso No. 1, Caso No. 2*, comenzó a ser filmada a comienzos de enero del 79; el 11 de febrero Khomeini llegaba a Teherán. Lo que Kiarostami ya había filmado desapareció para siempre y debió recomenzar el trabajo meses después. Como el filme incluía reportajes a personalidades políticas, religiosas, intelectuales, entonces se pueden ver a políticos del momento (comienzos de la Revolución islámica) que desaparecerían poco después. El filme se encuentra prohibido en Irán.

5. A veces podemos encontrar en algún reportaje información sobre la relación de Kiarostami con las autoridades iraníes, que uno percibe tensas, más de lo que el propio Kiarostami dice. En 1994 Kiarostami responde a las preguntas de Stéphane Goudet (*Positif* No. 442, diciembre de 1997), quien lo interroga sobre una secuencia de su filme *Tareas para el hogar*, la de la oración en el patio de la escuela, cuyo sonido ha sido eliminado. Kiarostami dice que es él quien ha cortado el sonido, por una especie de delicadeza ante las protestas de religiosos molestos porque en alguna proyección los espectadores se reían. La cronista insiste sobre si se lo habían pedido o si el propio Kiarostami, por sí mismo, lo había decidido. Kiarostami dice que él eliminó el sonido de la secuencia, lo que finalmente no ha hecho sino mejorar el filme; llega incluso a esbozar una especie de elogio del cine mudo. La cronista insiste: “¿Hoy en día esta secuencia está en las copias del

filme que se exhiben en Irán?" Kiarostami debe reconocer: "No. Finalmente el ministro de Educación la hizo suprimir."

6. ¿Pero qué es lo que uno sabe sobre las películas que ha hecho Kiarostami? Como sucede con la mayor parte de los cineastas "sobrevivientes", es posible que uno haya visto sólo algunas de las películas de Kiarostami, cuya obra incluye alrededor de 14 cortos y medimétrajes, y 9 largometrajes, incluyendo *La ceremonia especial*, de 1998. En el centro de esta obra está la "trilogía" que comienza con *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), sigue con *La vida continúa* (1992) y termina con *Bajo los olivos* (1994). Separado cronológicamente está *El pasajero* (1974), su primer largo, la historia de un chico que para juntar dinero y viajar a Teherán a ver un partido de fútbol, finge que toma fotografías que vende a sus compañeros de escuela.

Once años después, en 1985, filma *Los primeros*, que junto a *Tareas para el hogar* (1990) pone en escena un dispositivo similar: el director de una escuela interroga a los alumnos en su despacho.

También en 1990 realiza *Primer plano*, que cuenta la historia de un estafador que se hace pasar por un conocido director de cine para así conseguir que una familia le entregue sumas (módicas) de dinero. El filme comienza con el encuentro inicial entre el supuesto director de cine y la mujer de la familia que va a ser estafada, y termina cuando el estafador y el verdadero director de cine, por quien aquél se hacía pasar, se encuentran en la puerta de la cárcel. El espectador advierte que mientras la primera mitad del relato es la reconstrucción de hechos que han pasado en la realidad, antes de que la película comenzara a filmarse, en cierto momento la película "alcanza" la realidad, y a partir de ahí lo que vemos son situaciones que están pasando en la realidad en el mismo instante en que se las está filmando.

Finalmente en 1997 Abbas Kiarostami realiza *El sabor de la cereza* que obtiene la Palma de Oro en el Festival de Cannes y que posibilitó que pudiéramos ver, al menos, algunas de sus películas.

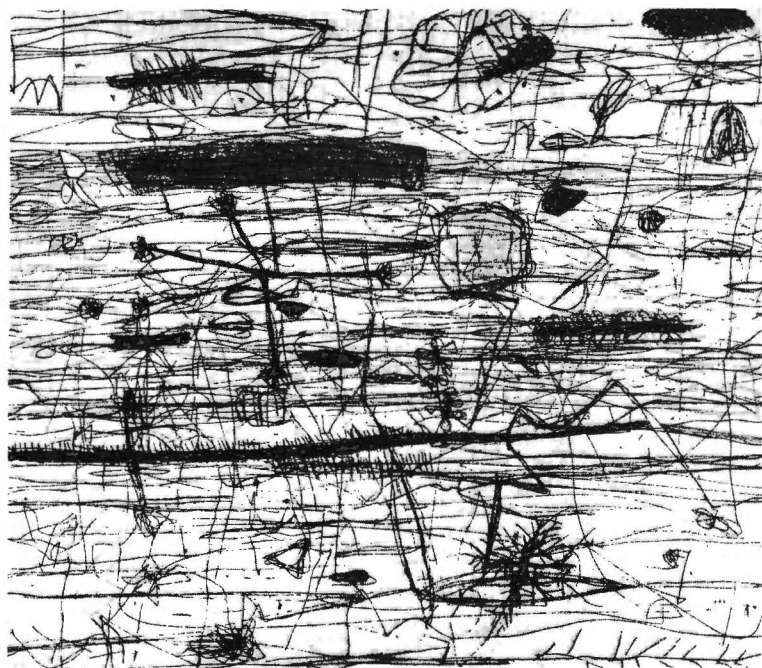
7. Para terminar, dos observaciones respecto a las *Declaraciones* de Kiarostami de las cuales estas líneas son una especie de introducción. No hay que olvidar que son una selección y una síntesis de declaraciones y textos de Kiarostami aparecidos en una revista

iraní entre 1983 y 1995. No sé si hoy Kiarostami suscribiría algunas de sus afirmaciones sobre Bresson, por ejemplo.

Por otra parte algunas de sus afirmaciones han sido contradichas por el propio Kiarostami en otros reportajes, así que uno no puede saber dónde se encuentra la verdad. Por ejemplo en el párrafo *El sonido directo* cuenta que en la secuencia de *Primer plano* donde el estafador y el director de cine se encuentran en la puerta de la cárcel y luego se van en moto, el sonido se corta (tal como hubiera sucedido si el micrófono hubiera funcionado mal) por una decisión del propio Kiarostami, quien en la post-sincronización cortó con tijeras la banda de sonido.

En el reportaje de Stéphane Goudet publicado en *Positif*, por el contrario, Kiarostami confiesa que el sonido se arruinó durante el trabajo de montaje del filme, y que entonces se le ocurrió utilizar el efecto de “micrófono mal conectado”. Además añade que “de todas maneras el diálogo de los dos personajes no era muy interesante”.

Lo que dicen los grandes cineastas es casi siempre muy útil. Pero frecuentemente, para ser percibido en toda su amplitud, debe ser puesto en relación con sus propios filmes, y con su manera de encarar el cine. Las declaraciones de Kiarostami son así refractadas por sus filmes y resultan ser con frecuencia fragmentos de una estética que podríamos llamar “utilitaria”, dado que le sirve para hacer su trabajo. Por el contrario a veces sus afirmaciones nos ayudan a comprender mejor no sólo las películas de Kiarostami, no sólo el cine en general, sino también el arte.



Dibujo sobre papel, 24.5 x 28 cm.

Declaraciones

Abbas Kiarostami

Traducción: Raúl Beceyro

Nombre Kiarostami

Kiarostami era un gran hombre de la región de Gilán en los tiempos de la invasión de los mongoles. Se lo llamaba "Kiarostami de los mil caballos".

Nací en 1940 en Teherán. Cuando era chico me gustaba la pintura y ya en la escuela primaria tomaba hojas de papel y dibujaba con lápices de colores. En la escuela no era un buen alumno, ni un buen pintor por otra parte. Era taciturno y solitario: no hablaba con nadie, ni siquiera una palabra.

Vocación

A la edad de dieciocho años me fui de mi casa y me vi obligado a ganarme la vida. No tenía de ninguna manera la intención de convertirme en un cineasta y todo pasó por casualidad: fue gracias a los zapatos de mi amigo Abbas Cohendari que me convertí en un realizador. En ese momento era bachiller y habiendo fracasado en el concurso de ingreso a la facultad de Bellas Artes, trabajaba en la policía caminera. Un día estaba en la mercería de Abbas Cohendari cuando me pidió que lo acompañara al puente Tajrish. Le contesté que como llevaba sandalias prefería no ir y entonces me ofreció unos zapatos nuevos, que eran de mi número. Fuimos al puente Tajrish, y después a la casa de Farhad Ashtari: ahí estaba un señor llamado Mohaqeq, que dirigía un taller de pintura. Me inscribí en esos cursos y pasé de nuevo el examen, y esta vez me fue bien. Tardé trece años en terminar la facultad y obtener mi diploma y durante ese tiempo seguí siendo empleado en la administración de tránsito y en la policía caminera y agente de vigilancia en la construcción de caminos. Trabajaba de noche y de día iba a la facultad.

La publicidad

Después empecé a trabajar en publicidad. Al comienzo era pintor y diseñador publicitario. Trabajaba en diversos talleres, hacía tapas de libros, afiches, etc. Un día fui a Tabli Film que en esa época era la principal productora de filmes publicitarios y me ofrecí como realizador; entonces me pidieron que escribiera un guión para la publicidad de un calefón. Esa noche compuse un poema sobre los calefones y tres días después vi, sorprendido, por la televisión, el *spot* publicitario con mi poema. Fue el comienzo de mi trabajo como cineasta publicitario y poco a poco fui progresando, escribí otros guiones y realicé películas. Desde 1960 a 1969 hice más de ciento cincuenta.

Una vez un amigo me dijo que yo nunca utilizaba actrices en esos *spots*. Había en efecto realizado cincuenta filmes sin la participación de ninguna mujer, y en esa época, aún para hacer la publicidad de un neumático, se ponía una mujer al lado.

Me gustan mucho los filmes publicitarios. La limitación impuesta por el género me parece útil. ¿Qué se puede decir en un minuto? Hay que condensar la introducción, el tema propiamente dicho y el mensaje; hay que evocar el tema y hacerlo comprensible rápidamente para todos. En un filme de encargo de un minuto, hay que transmitir el mensaje e influenciar al público para que compre el producto. Fueron los *clips* publicitarios y el arte gráfico los que me enseñaron cine. En un proyecto gráfico es necesario en una página, en una columna o en un recuadro, saber dibujar para que, abriendo la página, el lector se interese inmediatamente por algo. Me parece que el arte gráfico es el padre de todas las artes. Por su naturaleza limitada este trabajo de encargo nos obliga a pensar... Me acuerdo sin embargo que en esa época me decían que mis filmes eran buenos pero no servían para vender un producto. Es por esta razón que no seguí por ese camino.

Títulos

Concebir los títulos de las películas constituyó para mí una bisagra entre la actividad gráfica y la realización de filmes no publicitarios. Y fue durante este trabajo con los títulos que descubrí la cámara, porque cuando hacía filmes publicitarios no se me había presentado la oportunidad. La mayor parte de los *cameramen* no me permitían tocar la cámara o mirar por el visor, quizá porque

era muy joven y porque pensaban que no tenía la experiencia necesaria. De cualquier manera esos filmes publicitarios eran realizados sin mi intervención directa o mi vigilancia continua. En general el resultado era mediocre y los filmes eran totalmente distintos a lo que había escrito. A lo largo de los años traté de hacer un filme publicitario con la mayor independencia posible y finalmente me encargaron uno para una crema para las manos. Lo hice y después de verlo mis colegas me dijeron que había “planos opuestos” y que “me había saltado el eje”. No entendí lo que querían decir, pero me aterroricé con esos “planos opuestos” al punto de que años después, de noche, veía en sueños esos planos opuestos.

Primera película

En 1969 Firuz Shirvanlu, director del Instituto¹, y que además tenía una agencia de publicidad, vio una película que hice para una marca de sartenes, que había realizado inspirándome en una revista de fotografía. Me decían que mis filmes se parecían a las

¹ El “Instituto para el desarrollo intelectual de los niños y los jóvenes”, llamado corrientemente “Kanun”, nació de la voluntad de la esposa del Sha de Persia, quien creó un centro que reunía a artistas y a pedagogos. Este Instituto, que rápidamente tuvo un carácter oficial, desarrolló actividades como pintura o cerámica. La sección Cine conoció un rápido éxito y se convirtió en una de sus actividades más prestigiosas. En efecto desde 1969 Kiarostami obtiene la financiación necesaria para rodar el primer filme del Instituto, que es también su primer filme de ficción. Al año siguiente recibe en Irán el premio del Festival de filmes para niños, y el Kanun resulta distinguido por su nueva función cinematográfica. Los acontecimientos revolucionarios de 1979 y la llegada de la República islámica no perturbaban la producción del Instituto. Los discursos oficiales cambian y el Kanun debe adecuarse, en consecuencia, a las nuevas normas ideológicas. Además, hecho simbólico, ocupa actualmente las instalaciones del ex-Centro cultural norteamericano. Los filmes para niños conocen una cierta expansión, al mismo tiempo que la industria cinematográfica enfrenta dificultades reales causadas por los acontecimientos políticos, la guerra y la crisis económica. Este dinamismo puede explicarse por las posibilidades expresivas que ofrecía el cine para niños, frente a una República islámica vigilante con los temas políticos y más todavía respecto a las “normas islámicas”. Prueba de esta vitalidad es el hecho de que el Kanun fue el primer productor que después de la revolución envió filmes iraníes a los festivales extranjeros.

El Instituto, a pesar de que actualmente ha disminuido su actividad, ha sido durante la época imperial y bajo la República islámica, un laboratorio de creación, aun cuando la mayor parte de su producción era mediocre estéticamente. Los

películas occidentales: es decir que tenían cierto encanto y una buena técnica. Shirvanlu quería crear una sección Cine en el Instituto y me invitó para que colaborara. Comenzamos a trabajar, se construyeron los estudios y trabajamos en las tareas preparatorias durante ocho o nueve meses. Yo era el único cineasta del “Instituto para el desarrollo intelectual de los niños y jóvenes”.

Mi primer filme fue *El pan y la calle*, que fue también el primero de la sección Cine del Instituto. Después llegaron los otros cineastas.

La pintura

Cuando era chico la pintura llenaba mi soledad. A la hora de la siesta todo el mundo dormía, yo no tenía sueño y entonces para no hacer ruido, iba al balcón y me ponía a dibujar.

Antes de ir a la facultad ya dibujaba (en platos o en cualquier otro lugar) camellos, vacas y leopardos, así como paisajes.

Algunos de mis parientes conservaron esos dibujos y los vendieron después. Hoy, cuando me ven, me preguntan si aumentó su valor en el mercado.

Imagen mental

La imagen mental que existe en mí es diferente a la imagen que reproduzco en la tela. Cuando pinto, la imagen que reproduzco en la tela no me ayuda en nada; por el contrario la pintura mental que tengo en mí, la memoria, la mentalidad de pintor, me ayudaron mucho. Hay que destacar que no solamente los pintores poseen una “mentalidad de pintor”. Yo tenía una abuela que, sentada en el asiento trasero del auto, decía: “Mira allá, el árbol, la colina...”. Me parece que en ese instante me mostraba una imagen inesperada entre el millón de imágenes y de ángulos diferentes; ella había elegido esa imagen, y se ponía contenta. Estaba haciendo una pintura en su cabeza: tenía una memoria de pintor y estaba haciendo una pintura mental.

más grandes realizadores iraníes, como Sohrab Shahid Sales, Dariush Mehrjui, Amir Naderi, Bahram Bezaei, Ebrahim Furuzesh y Jafar Panahi, realizaron filmes en el Instituto. Pero la marca más profunda y ciertamente indeleble, a pesar de su reciente separación del Instituto, fue la de Abbas Kiarostami, considerado como el verdadero maestro.

(Nota de Agnès Devictor y Jean-Marc Lalanne)

Captar el viento

Nunca hubiera pensado que mi filme *Bajo los olivos* iba a ser filmado en un lugar donde el viento sopla con gran fuerza en los campos de trigo. Esa era precisamente la imagen que había pintado diez años antes, y que había fotografiado veinte años antes (en esa época yo pintaba poco, más bien hacía fotografías). La unidad del tema y de la composición puede ser reconocida en fotos más que en pinturas. Pero me parece que lo que merece discutirse y estudiarse es saber por qué estos dos elementos, tema y composición, están tan presentes el uno en el otro. Me doy cuenta de que hay elementos que son comunes a las fotos, cuadros y filmes: un color y una luz singulares, un sentido y un instante particulares, un yo no sé qué de semejante. Pinté muchos de mis cuadros cuando ya era cineasta, pero me parece que el cine es más rico que la pintura. A veces me encuentro bloqueado frente a una tela o una hoja en blanco. No logro expresar el sentido del viento entre los trigales, algo que consigo fácilmente en el cine. Yo no soy un pintor, mi trabajo es más bien una “terapia pictórica”, mucho más que una pintura propiamente dicha.

Ver filmes

En mi infancia me gustaban los filmes más que a mis amigos que ahora son comerciantes, médicos o pintores. Iba al cine para divertirme y nunca elegía una película por su director. Por supuesto me gustaban las comedias críticas de Vittorio de Sica del periodo post-neorrealista, pero Sofía Loren me importaba más que Vittorio de Sica. En mi familia ese gusto por el cine no existía, porque el trabajo, sí, el trabajo, ocupaba todo nuestro tiempo. Fuera de un corto periodo donde, en Praga, iba a ver películas checas para llenar mi soledad, creo que durante toda mi vida no he visto más de unos cincuenta filmes. Nunca quise ir a ver dos veces un filme y en consecuencia no he estado influenciado por ningún cineasta. Por otra parte no he visto ningún filme del *cinéma-verité*.

No soporto los filmes de Bresson o de Dreyer, me cansan. Nunca he podido entrar en ellos. Leí varias veces el libro de Babak Ahmadi sobre Bresson, *El viento sopla donde quiere*, y me influyó mucho, pero me pareció, justamente, que las teorías eran más interesantes que su objeto. Y más que los filmes de Dreyer y Bresson, son los filmes iraníes lo que me influenciaron más: *Un aconteci-*

miento simple de Sohrab Shahid Sales o las películas de Kimiavi, o algunos fragmentos de *El cartero* de Dariush Mehrjui. Nunca olvidaré la secuencia en que el chico toma Pepsi Cola en *Un acontecimiento simple*, y siempre recordaré el momento en que abandona la tienda para seguir a su padre. No hay más de veinte secuencias en todo el cine que son importantes para mí.

La esperanza y la desesperación

Me acuerdo que cuando era joven daba mis sinopsis a los adultos para que las leyeran. Muchas veces decían muy prudentemente que estaban bien, y agregaban: "Pero es muy pesimista, las cosas no están tan mal." Instantáneamente los juzgaba desprovistos de independencia, a sueldo del poder y negándose a conocer las amargas realidades de la sociedad. Pero hoy, cuando los jóvenes me dan guiones para que los lea, digo prudentemente: "Joven: Bergman busca en la oscuridad un punto luminoso que hace creíble toda su obra. Inténtalo." Mirándolos, me doy cuenta de lo que piensan de mí. Creo que esto es el fruto de la vida y de la experiencia: aun si somos pesimistas, no podemos vivir sin esperanza. Desde hace algún tiempo, pese a las condiciones difíciles, me siento mejor, y esto se refleja, de una cierta manera, en mi trabajo.

El plano y el corte

En mi primer filme *El pan y la calle* hay un plano fijo de un viejo que se acerca a la cámara y luego sigue caminando mientras un chico lo sigue. Me dijeron que eso no era un filme: no había tenido el coraje de hacer mover la cámara, de hacer un *travelling*, de empalmar en movimiento, y había preferido esperar que el hombre entrara en cuadro, y yo creía en esas críticas porque tenía miedo. Los movimientos de cámara siempre fueron difíciles para mí, pero en esa época razonaba de la siguiente manera: cuando estamos esperando mucho tiempo que alguien llegue desde lo lejos, lo miramos continuamente. Estamos esperando que llegue porque no es un caminante cualquiera y es tan importante para nosotros que fijamos nuestra mirada y no cortamos el plano. Los planos raros, cuya finalidad no comprendo, nunca me han gustado, como por ejemplo ocho o diez planos diferentes que no nos permiten ver bien la escena.

A veces la propia realidad nos dice que no hay que cortar el plano y que para aproximarnos a la gente no tenemos necesariamente que aproximarnos con la cámara. Hay que esperar, darse el tiempo para ver bien las cosas y descubrirlas. A veces el primer plano no significa estar cerca; por el contrario supone una lejanía. Veía que todas las reglas que habíamos aprendido en los libros no funcionaban concretamente con lo que teníamos frente a nosotros. En una escena de *Experiencia*, un adolescente hace lustrar sus zapatos y el lustrador, sentado a los pies del adolescente, le propone arreglarle los zapatos. El joven se niega porque tiene las medias agujereadas. Hay después una toma subjetiva que muestra al lustrador en picado, desde arriba. En ese plano el lustrador mira al adolescente con tal seguridad que éste no puede negarse y se saca finalmente los zapatos. ¿Quién dijo que si la cámara muestra a alguien desde arriba, significa que lo domina? Todo depende de quién mira a quién, y cómo lo hace... Hay que aprender todas esas reglas para no aplicarlas.

Plano-secuencia

Tuve que abandonar ciertos planos cercanos, y en su lugar hacer planos-secuencia para que el espectador esté en contacto directo con la totalidad del asunto. En un primer plano eliminamos todos los elementos de la realidad mientras que para poner al espectador en estado de entrar en situación y poder juzgar, es necesario que esos elementos estén presentes. Un enfoque justo, respetuoso del espectador, sería el de permitirle elegir por sí mismo en una escena lo que lo emociona. En un plano-secuencia es el propio espectador el que elige el plano cercano en función de lo que siente.

Filmar al actor

No estoy de acuerdo con que se muestre todo al espectador, de manera clara y continua. Al principio de mi trabajo el *cameraman* cortaba una filmación y decía: "El actor se dio vuelta". Y yo le contestaba: "¿Y qué importancia tiene? Ya presentamos al actor y entonces no hay problemas si, por una vez, da la espalda a la cámara. ¿Quién dijo que el público quiere ver de cerca el rostro del actor, todo el tiempo?". Cuando los actores caminan en una zona subexpuesta, los *cameramen* también cortan la toma. No se dan cuenta que se puede poner la oscuridad al servicio del filme.

A veces ver las piernas de alguien muestra mejor su estado de ánimo que ver su cara. Es una lástima pensar que es una falta de respeto al público si se le muestra una nuca, y que entonces el público se sentirá molesto. Porque si no sería como en el teatro, donde los actores están siempre de frente al público, y nunca le dan la espalda. Eso me molesta, y no puedo entenderlo. Por supuesto que soy consciente de que el teatro tiene sus leyes pero en tanto espectador me parecen artificiales. Los *cameramen* actúan a veces como los fotógrafos que hacen fotos carnet. Piensan que deben encuadrar las dos orejas. El problema es que no se sitúan en relación con el conjunto del filme. Por eso cuando quiero trabajar con un *cameraman* busco alguien que sea paciente. Con paciencia podrá hacer bien su trabajo.

Accesorios

Nunca escribo un guión antes de buscar los lugares donde voy a filmar. No escribo nunca “la puerta está a la derecha”. Primero busco la puerta, y después continúo. Cuando se encuentra, la puerta debe ser tan importante como un actor, porque tiene igualmente una identidad. Una puerta que está en su marco desde hace años nunca es igual a la puerta nueva, que traemos y tratamos de envejecer. Nunca llevo los accesorios de un lugar a otro. Cuando tomamos algo de la casa de al lado y lo ponemos en el suelo o en la pared, se integra perfectamente, porque viene prácticamente del mismo sitio.

El sonido directo

El sonido es muy importante para mí, más importante que la imagen. En la toma podemos, como máximo, obtener una superficie bidimensional. El sonido da a esta imagen la profundidad, la tercera dimensión. Es la misma relación que hay entre la arquitectura y la pintura. En la pintura tenemos que trabajar la superficie, mientras que en la arquitectura son las dimensiones lo que cuenta. Un plano no estará completo si no posee su propio sonido. Tomemos, por ejemplo, la escena de Hosein en la terraza hablando con Tahareh en *Bajo los olivos*. Para hablar Hosein necesita estar solo con ella: los otros no tienen que oírlo. Es inadmisibles oír únicamente la voz de Hosein; necesitamos las otras voces, al abrigo de las cuales Hosein puede hablar... Por eso mezclé los diálo-

gos del grupo con el sonido principal. Sin este tipo de mezcla algo le faltaría al plano; uso este método para muchas escenas. Casi todos los sonidistas sólo miran la aguja que marca el nivel de la grabación, y tratan de grabar el mejor sonido posible. No se ocupan de la perspectiva y de las impresiones particulares que el sonido provoca. A propósito de la escena de *Primer plano* en la que discuten Makhmalbaf y Sabzian, el sonido se corta, y después vuelve. Todos decían al sonidista que no le darían más trabajo porque había arruinado la toma de sonido. Pensaban que era su culpa, mientras que en realidad ese corte había sido realizado en la post-sincronización. Si no hubiera sido voluntario se habría podido grabar de nuevo. Cuando quise cortar la banda de sonido con la tijera, el sonidista de *Primer plano* me miró mientras caminaba de un lado a otro de la sala, como queriendo decir: "Con sus propias manos está arruinando el sonido de su filme."

La actuación

Creo que sin una relación afectiva no es posible comunicarse durante los periodos de trabajo con actores no profesionales. Nuestras relaciones se tejen mucho tiempo antes de la filmación, y son muy distintas de los lazos que unen al director con los actores; si no no podrían actuar. Cuando mis colegas me preguntaban si no era difícil trabajar con actores no profesionales, no sabía qué contestarles, hasta el día en que elegí a Mohammad Ali Ikeshavarz, un actor profesional, en el papel del director en *Bajo los olivos*. Estoy satisfecho de su actuación, pero me gustaría ahora preguntarles a mis colegas si no es difícil para ellos trabajar con actores profesionales. Porque con los actores hay que utilizar un lenguaje técnico, mientras que con las personas comunes hay que tocar su sensibilidad y hablar de corazón a corazón. No pueden recibir órdenes y hacer en seguida exactamente lo que uno quiere. Hay que establecer una simbiosis con ellos para que, sin necesidad de instrucciones, hagan lo que uno quiere. Esto los acerca tanto que no se sabe si uno escribió los diálogos o si fueron ellos, si uno los guió, o si fue al revés. Después de hacer el filme voy a verlos seguido, porque ellos son un poco "yo" y yo soy un poco "ellos". Si en mis películas se advierten interpretaciones sensibles, es gracias a esta relación afectiva que existe entre esos actores no profesionales y yo.

Actórcrata

Estoy convencido, después de haber hecho algunos filmes, de que hay que eliminar al director. En efecto, voy por un camino en el que ofrezco a los actores cada vez más posibilidades. Por eso los *cameramen* me discuten, dicen que trato demasiado bien a los actores y que esta manera de trabajar conduce a la “actorcracia”.

Ensayos

Para todos los que quieren trabajar con actores no profesionales, hay que ser claro: no se les puede dar una frase para que la repitan frente a la cámara. Aun con los procedimientos comunes de interpretación, no lo consiguen. Hay que hacerles creer en los diálogos, de tal manera que después de un cierto tiempo crean que es su propia frase. Hacen falta semanas, meses para poder comunicarse verdaderamente con ellos, y no se puede elegir a cualquiera para que actúe. Yo estuve en relación con Hosein Rezai (*Bajo los olivos*) durante un año, y lo encontraba todas las semanas o cada quince días, para conversar. Es como el implante de cabellos, hay que implantar en la cabeza una o dos mechas de cabellos por vez. Durante uno de nuestros encuentros le dije, en medio de nuestra conversación: “Los que tienen dinero y los que no lo tienen”. Y cuando nos encontramos con Hosein Djafarian, el director de fotografía, le dije a Hosein Rezai: “Repítelo lo que me dijiste a propósito de los que tienen dinero y de los que no lo tienen”. Hosein se preguntó un momento si era yo o si era él quien lo había dicho. Finalmente repitió la frase. Cuando se equivocaba yo le decía que antes había utilizado otras palabras, o añadía otra frase, diciéndole que él la había dicho. Durante meses, cada vez que encontraba a un nuevo actor no profesional, le decía a Hosein que le repitiera lo que había dicho sobre los que tienen dinero y los que no lo tienen. Poco a poco Hosein iba creyendo que esas frases eran suyas y se anclaban en su memoria. Durante la filmación las repetía naturalmente frente a la cámara. Aun en algunos reportajes señalaba que esas frases eran suyas. Si creyó que el diálogo era suyo, es que supo ponerlo en relación con su vida. Este diálogo, en consecuencia, le pertenece, pero ¿cómo sucedió? Fue consecuencia de nuestro proceso de trabajo.

Realidad

Busco las realidades simples, que están ocultas detrás de las realidades aparentes. Cuando hago un filme a veces encuentro acontecimientos y relaciones que se desvían del tema principal, van detrás de la cámara y son más atractivos que el tema principal del filme que se está haciendo. Tan atractivos que tengo ganas de girar mi cabeza hacia esos acontecimientos.

Ilusión

Siempre tenemos que recordar que estamos viendo un filme. Aun en los momentos en que parece muy real, desearía que dos flechas se enciendan y se apaguen a los costados de la pantalla para que el público no olvide que está viendo un filme, y no la realidad. Es decir un filme que hemos hecho fundiéndonos con la realidad. Este enfoque se ha acentuado en mis nuevos filmes y se acentuará todavía más. Creo que necesito para mis películas un espectador advertido. Estoy en contra de jugar con sus sentimientos, de convertirlo en mi rehén. Cuando el público no sufre ese chantaje sentimental, es su propio dueño y mira los hechos con un ojo más consciente. Mientras no estemos sometidos al sentimentalismo podemos dominarnos y dominar el mundo que nos rodea.



Ilse Gradwohl



Espacio sonoro, óleo sobre tela, 1996, 180 x 280 cm.



Fata Morgana, óleo sobre tela, 1996, 180 x 280 cm. c/u.

Sobre la dicción poética

(Respuesta a una encuesta radiofónica)

Francis Ponge

Traducción: Jorge Fernández Granados

Ustedes saben (no pretendo enseñárselos; si lo repito es sólo para facilitar mi respuesta, en fin, porque me parece cómodo comenzar por ahí), ustedes saben que *dicción* en francés tiene dos sentidos.

Es, primero, la manera de decir, de pronunciar un discurso, un poema: dicción enfática, dicción monótona.

Es también, escribe Littré¹, la manera de decir considerando la elección y el orden de las palabras. Es evidente que en este segundo sentido *decir* se emplea como el equivalente casi por completo de escribir —pero el sentido de recitar en voz alta se perdió—; decir significa aquí expresar con palabras, por la palabra. Es *el decir*, en el sentido mallarmeano del término, la expresión por la palabra. Littré, por otra parte, lo expresa muy bien con sus ejemplos. Cuando Voltaire dice: “Racine, quien ha dado a la dicción un encanto desconocido hasta él” es evidente que se trata de otra cosa —que se trata de la dicción de Racine— que de la dicción de la Champmeslé²: se trata, propiamente hablando, del *estilo*. Del mismo modo en Pellison cuando escribe: “Voiture hizo estos versos en español, que todo el mundo creía eran de Lope de Vega por la pureza de la dicción.”

Bien, me parece que todo lo que hay que decir, por lo que a mí respecta, sobre el o los asuntos que atañen a su encuesta, radica en el hecho mismo de estos dos sentidos de la palabra dicción.

No solamente no importa qué poema, sino qué texto —cualquiera que sea— comporta (en el pleno sentido de la palabra comporta), comporta, digo, su dicción.

¹ Se refiere al *Diccionario de la lengua francesa* de Maximilien-Émile Littré. (N. del T.)

² Actriz francesa del siglo XVII, quien interpretaba a las principales heroínas de Racine. Famosa por su voz (N. del T.)

Por mi parte —si me examino al escribir— jamás me sucede escribir la menor frase sin que mi escritura se acompañe de una dicción y de una escucha mentales, e incluso, más bien, que se encuentre (aunque muy poco) *precedida* por ellas.

¿Quiere esto decir —porque dije que cada texto comporta desde el momento mismo en que es concebido *su* dicción—, que cada texto *¿comporta una sola dicción?* No, desde luego. Lo propio de un texto altamente valorable es, precisamente, valer más allá incluso de la manera en la cual lo concibió su autor, de valer separado de éste, de existir por sí mismo. ¿Y qué quiere decir esto: existir por sí mismo? Existir para muchas relecturas —y por cierto de modo diferente—, sucesivamente para muchos observadores, lectores, espectadores o escuchas.

Naturalmente, puede parecer molesto al autor de un texto —¿molesto? Insoportable, injusto, criminal, digno de castigo— escuchar su texto deformado (como se dice) por un orador. Y es evidente que ciertos declamadores, por su manera de decir un texto, sólo prueban su taradez, su torpeza, su fatuidad. Pero, en fin, me sucedió, al escuchar a un amigo leer en voz alta uno de mis textos —después de sobrepasar una cierta sorpresa, notar una cierta rebelión—, juzgar en definitiva que él había dado a ese texto una lectura mejor que mi propia lectura mental, que me había hecho comprenderlo mejor.

Me explico. Con mucha frecuencia me sucede, al escribir, tener la impresión de que cada una de las expresiones que prefiero sólo es una tentativa, una aproximación, un esbozo; o incluso que trabajo *entre o a través* del diccionario un poco a la manera de un topo, quitando a derecha e izquierda las palabras, las expresiones, abriéndome camino a través de ellas, a pesar de ellas. Así, mis expresiones se me presentan más bien como materiales excavados, como escombros y, en última instancia, la obra en sí misma a veces como el túnel, la galería o en fin la cámara que abrí en la roca, más que como una construcción, un edificio o una estatua. Así podría explicarse mi propia manera de escribir un texto: con algo de hosquedad, algo de *enojo*, algo de agitación, algo de impaciencia.

Pero he aquí que un amigo lee este texto. ¡Y cuál no sería mi sorpresa! Trata estas mismas expresiones que yo puse —o quité—, trata estos escombros, este cascajo, como cosas de valor que

comportan su encanto, su perfección, a veces casi como joyas. En el mejor de los casos las palpa, las disfruta, las saborea; en fin, estos escombros le parecen (¿y no lo son en efecto?) la obra misma, no una cámara vacía sino una construcción muy bien arreglada, edificada piedra por piedra no sólo con sagacidad sino también con precisión y además con fortuna. Sí, tal expresión que me había parecido una aproximación insuficiente, exasperantemente insuficiente, le parece a él una expresión afortunada y es así, con este tono, que la profiere.

Me dirán que se trata en estos casos sólo de *una* clase de escritos, pero que debe sucederme de vez en cuando estar contento con una expresión y proferirla como definitiva, infalible, justa, irrecusable, como una especie de oráculo.

Sí, desde luego, es a lo que siempre aspiro —y a veces me sucede creer alcanzarlo—. Pero lo que resulta maravilloso entonces es que una expresión tal —especie de oráculo, de máxima o de proverbio— puede ser dicha de *cualquier modo*: vociferada, susurrada, aprisa, despacio, como aseveración, como pregunta, incluso (Lautréamont lo demostró) al revés: no pierde nada. Puesto que efectivamente ella significa todo y nada, es una obviedad y es un enigma.

Se trata de una especie de lenguaje absoluto, perfectamente estupefacto, imponente, detestable.

Uno está muy contento, desde luego, de probarse a sí mismo que es capaz de semejantes oráculos. Tal vez alguna necesidad de poder se encuentra ahí satisfecha. Pero son suficientes unos instantes para desengañarse y para desear violentamente cambiar de lugar, cambiar de ámbito, dejar ese recinto demasiado sonoro —y retomar la vida, el riesgo, la torpeza, el espeso bosque de expresiones fallidas.

¡Temo que todo eso sea muy subjetivo!

Quisiera decir otra cosa que me parece esencial. Ustedes saben que lo que me lleva o me empuja o me obliga a escribir es la emoción que me proporciona el *mutismo* de las cosas que nos rodean. Tal vez se trata de una especie de piedad, de solicitud; en fin, tengo hacia las cosas la intuición de instancias mudas que nos solicitan atención y diálogo.

Podría decirse, llevando las cosas un poco más lejos (no tan lejos todavía), que la mayor parte de los hombres nos parecen

privados de palabra, tan *mudos* como las carpas o las piedras. Juzgamos que no dicen *nada*, que sólo dicen *nadas* cuando hablan, que no expresan nada de su naturaleza muda.

Y en ocasiones, cuando se trata, por el contrario, de los que intentan verdaderamente expresar alguna cosa, sucede que tenemos solamente la impresión de que lo hicieron, pero no entendemos nada. Aquello nos parece una jerigonza, algo en chino. Incomunicabilidad de las personas, de las mónadas. ¿Por qué? Porque su sistema de referencias nos resulta oscuro.

Así, en un sentido podríamos decir que la naturaleza entera, incluidos los hombres, es una escritura, pero una escritura de un cierto género, una escritura *no significativa*, porque no se refiere a ningún sistema de significado; de modo que se trata de un universo infinito, en sentido estricto *inmenso*, sin límites.

Y entonces: ¿qué es un lenguaje? Un universo, como el otro, pero un universo *finito*, que comporta menos objetos que el otro. (Vean el lenguaje de las palabras: 20 000, 30 000 palabras, está *todo completo* en el diccionario). Si bien cada objeto de este universo — puesto que estos objetos existen en cantidad limitada en relación a los objetos naturales —, si bien, entonces, cada uno de los objetos de este mundo, es decir cada palabra, debe forzosamente ser un *signo* para *muchos* objetos del mundo. Se trata de un sistema *significante*.

Esto es válido para todos los lenguajes.

¿Pero cuál es la particularidad del lenguaje que emplean los escritores, los poetas (no tanto los músicos, los pintores, los arquitectos o los matemáticos)?

Pues bien, es que en su lenguaje *la palabra* está hecha de *sonidos significativos* a los que desde hace mucho tiempo se les asignó una notación, que es la *escritura*. Y ésta se compone de objetos muy particulares, particularmente emotivos, puesto que a cada sílaba corresponde un sonido: el que sale de la boca o de la garganta de los hombres para *expresar* sus sentimientos íntimos y no solamente para *nombrar* los objetos exteriores. Si bien sería suficiente tal vez con *nombrar* cualquier cosa — de una cierta manera — para *expresar* todo acerca del hombre.

Ungaretti: Tierra Prometida

Andrea Zanzotto

Traducción: Ernesto Hernández Busto

Me encontraba una vez en Gorizia para una convención. Ungaretti también estaba allí, y se dedicó aquella vez (era ya un anciano) a ver de nuevo los campos de batalla donde había combatido, y donde había tomado forma la primera y fulgurante fase de su poesía. No había vuelto nunca a aquellos trágicos lugares; yo tenía que haberlo acompañado pero no pude, él fue junto con otros amigos, y luego supe cuánto lo había perturbado este regreso. En efecto, nunca puede consumirse del todo la negatividad de una experiencia como esa, que además para él había sido rescatada de alguna manera en la invención poética, en aquella expresión que parece un respiro residual, un detrito de factores “ya-humanos”, cenizas después de un irreparable holocausto. No fue la guerra de los reyes, ni la de los generales ni la de los vates aquella que Ungaretti esclareció y descubrió, sino la del “soldado desconocido” (es una expresión de Jahier, otra grandísima figura que lo sufrió todo en los campos de batalla), la del hombre en la trinchera convertido en algo peor que el insecto en el que se transforma el protagonista de *La metamorfosis* de Kafka, convertido en mero suceso, en insensatez pura que revela la insensatez de toda guerra sin posibilidad de disfraces retóricos.

Todos reconocen que Ungaretti tuvo la parte más relevante en el “descubrimiento” y definición de algunas posiciones fundamentales de nuestra poesía de este siglo: él fue el pionero que se adelantó sobre un terreno en el cual los otros lo alcanzaron más tarde. Entre 1916 y 1919 Ungaretti propuso, por primera vez en Italia, la temática quizás más característica de aquello que luego debía tomar forma como “existencialismo”. Más que un hecho literario, en el descubrimiento ungaretiano del hombre “cársico”¹,

¹ “*uomo carsico*”: Zanzotto hace referencia al terreno calcáreo, esponjoso, abun-

se da la primera revelación, como trauma radical, de aquella realidad que luego reapareció en Montale y en otros poetas y filósofos como “petrificado sufrir sin nombre”. El hombre-piedra, el hombre-suceso, el llanto que es “esta piedra”, aparecen ya en el primer Ungaretti como hechos válidos que definen una nueva y durísima época humana: el poeta se reconoce como proyectado en el ser, “abandonado en el infinito”, “hombre de penas” que naufraga en el “puerto sepultado”.

Y justamente el tema del naufragio, aun si podía evocar sugerencias de otro tono, de tipo simbolista, en Ungaretti comienza ya a tomar aquella coloración, aquella particular consistencia que tendrá luego en la elaboración poética y teórica del existencialismo. Incluso, es el lenguaje ungarettiano, aquel lenguaje al borde de la afasia, balbuceo de la palabra común y al mismo tiempo escanción lapidaria y “pura”, el que concreta el tema existencial justamente bajo esta luz. Esa especie de arte poética que se expresa en *Commiato*² da un punto exacto de referencia, incluso gnómico, completamente nuevo y anticipador en el panorama de nuestra poesía y de la poesía europea. El encuentro con la palabra “hallada” en el silencio, “cavada como un abismo” en el seno mismo de la vida, del ser, gorga reveladora, “nada de inagotable secreto”, no introduce tanto, o sólo, la justificación de un estilo, cuanto una relación diferente entre el ser y el decir. Esta es la palabra de la piedra, de esa piedra que es el hombre, que es el ser: el peso, las implicaciones semánticas de los términos, su modo de anunciarse, por el cual cada fragmento parece arrancado con enorme fatiga al silencio definitivo, a la muerte, introducen el tono de una época llena de lóbregas perspectivas, en la cual, aún hoy, nos encontramos.

Pero junto a esta experiencia desintegradora, en Ungaretti había otras posibilidades, allí habitaba, como en Rimbaud, el espíritu del vagabundo, sediento sobre todo de “voir”, allí perseveraba

dante en torcas y grutas de la meseta de piedra caliza (en alemán *Karst*, en italiano *Carso*) que abarca Italia y Eslovenia, al norte de Trieste. En el frente del Carso luchó Ungaretti como soldado raso durante la Primera Guerra Mundial. (N. del T.)

² *Despedida* / /Gentil/Ettore Serra/poesía/es el mundo la humanidad/la propia vida/florecidos en la palabra/la límpida maravilla/de un fermento delirante / / Cuando en este silencio mío/encuentro una palabra/cavada está en mi vida/ como un abismo. (N. del T.)

una dignidad irrenunciable, una “distracción” de la muerte, que no podía no transformar en motivo poético incluso la constatación misma de la “mineralidad” humana, bajando y elevando al mismo tiempo una helada verdad al nivel de un motivo expresivo en la alegría liberadora de una conquista para el arte y luego para la vida: *Allegria di naufragi*, entonces. Sobre el naufragio debía prevalecer de algún modo “la alegría”, tanto como para hacerlo desaparecer como tal devolviéndolo a la arremetida de una invención. La alegría era la promesa de una aventura sin fin, que sin embargo tenía que desencadenarse justo sobre el terreno donde acampaban los monstruos de todos los tiempos, pero sobre todo del nuestro, y precisamente en medio de aquella oscuridad total estaba destinada a expandirse la fuerza del “nómada”. El “fuego de la aventura” consumía al naufragio en la alegría, como más tarde al “sentimiento del tiempo”, al “dolor”, hasta llegar al “grito” con una energía que, desde la piedra sufriente y casi muda, volviéndose al grito (que es dolor pero también insurrección) ofrecía precisamente las razones de un itinerario de resistencia contra cada sombra aniquilante.

Por otra parte, la palabra, en su ambigüedad de condición-abismo y de célula proliferante en su vida, si por un lado era conato o “fermento” sepultado en la existencia, por el otro era también infinito campo de encuentros, juego perpetuamente renovado, alegría de imágenes que surgían las unas de las otras, con autosuficiencia, para maravillar y edificar con su imprevisibilidad. La alegría un poco filibustera, el vitalismo, demasiado ebrio para no ser ignaro a veces, de algunos *vocianos* o *lacerbianos*³, en Ungaretti, justo midiéndose con una nueva y atroz realidad humana, con una nueva historia (que estaba reconociéndose tanto en una trinchera del Carso como en una oficina de Praga) asumía toda la responsabilidad de una revuelta contra la negación, de un llamado a la libertad. Más tarde Montale debía lanzarse más que todos al fondo de los infiernos de la “deyección”, aceptada como irresoluble punto de llegada; en un desenvolvimiento que no podía ser desarrollo, sino sólo delimitación, reconocimiento siempre más minucioso de una estrechez sin salida. Y si Montale, de tal manera, tenía que aparecer como el poeta de la necesidad,

³ Se refiere a los poetas asociados a las revistas *La Voce* y *Lacerba*. (N. del T.)

Ungaretti, derribando las siempre resurgentes barreras de los “temas de nuestro tiempo” y apropiándose de ellos, tanto como de “actos” y de “medios”, se anunciaba en cambio como alto testigo de la libertad, no obstante ciertas apariencias que lo implicaban en situaciones políticas ambiguas. La palabra de Ungaretti ha asumido siempre el pleno conocimiento de sí, la responsabilidad del ser grito, y recordemos *Un grido e paesaggi*. Toda la historia de la poesía está poblada por gritos humanos, pero quizás nunca como en nuestro siglo se han oído tantos, y con razón. Como Éluard (“me pongo a gritar/ le arranco a la muerte aquella mirada sobre la vida/ que le daba el adelantárseme/ con un grito”), como Kafka (“El hombre romperá con la fuerza de sus gritos los rigores que han sido decretados en su contra”), también Ungaretti hace converger su expresión en el grito que es la rebelión del hombre-libertad contra el hombre-condición (para él, también en el marco de la trascendencia religiosa). La poesía queda, pues, como el exorcismo final del absurdo de la vida, la justificación final de la libre “reinvención” de la vida. Y más allá de las bajuras del “puerto sepultado” en el fango de la existencia, Ungaretti pronuncia un reto, acepta una paradoja que lo ilumina todo, al final, como en uno de los *Nuovi cori per La Terra Promessa*: “Y traigo el presagio de que, terrible/ la nuestra devendrá alegría sublime”.

En el haber osado agredir a las sombras dialectizándolas en una pervicaz y lúcida “ebriedad” vital está la fuerza de Ungaretti y la razón del continuo ejemplo de su experiencia.

(...)

(1958-1988)

Tre poesie

Giuseppe Conte

Sui papaveri leggeri e di seta che
erano cresciuti tra l'erba rada del giardino
i miei occhi decoratori videro piste
di sangue e di fumo, le gole

dell'urlo, dei desideri brevi perché
infiniti e dimentichi di sé, le
carovane verso sabbie sempre più
lontane che sprofondano e orme di silenzio, e la
pioggia.

De Decorazioni ed estasi

Tres poemas

Giuseppe Conte

Traducción: Javier Barreiro Cavestany

Sobre los tulipanes ligeros y de seda que
habían crecido entre la hierba rala del jardín
mis ojos decoradores vieron pistas
de sangre y de humo, las gargantas

del grito, de los deseos breves ya que
infinitos y olvidadizos de sí mismos, las
caravanas hacia arenas cada vez más
lejanas que se hunden y huellas de silencio, y la

lluvia

De Decoraciones y éxtasis

Sono solo sulla piramide di Quautixicalco
Ho suonato tutta la notte, specchio
di sabbie cieche, di nidi vuoti, di
alberi affondati tra le fredde

pietre

Ma ora nuvole come nasturzi, come
calendule si accendono oltre i cancelli
aperti dell'aria, ora si svegliano
gli uomini nelle case della città, le

prime canoe vanno per vie

d'acqua

Verranno Xochitl, Quetzal, ma l'amore
non basta a far tornare il mattino.
L'amore non sa i nomi, non sa il tempo
degli uomini, l'amore che è

distruggere, è giocare, bruciare, disfiore,
che è leggero e
immenso, che dona senza chiedere, che fa
fiorire e rinsecca, spacca

la corteccia e tuona, attende la

pioggia

Estoy solo sobre la piramide de Quautixicalco
He tocado toda la noche, espejo
de arenas ciegas, de nidos vacíos, de
árboles hundidos entre las frías

piedras

Pero ahora nubes como mastuerzos, como
caléndulas se encienden más allá de los portones
abiertos del aire, ahora se despiertan
los hombres en las casas de la ciudad, las

primeras canoas van por caminos

de agua

Vendrán Xochitl, Quetzal, pero el amor
no basta para hacer volver la mañana.
El amor no conoce los nombres, no conoce el tiempo
de los hombres, el amor que es

destruir, es jugar, quemar, desflo-
rar, que es ligero e
inmenso, que da sin pedir, que hace
florecer y marchita, quiebra

la corteza y truena, espera la

lluvia

Io suono, io pioggia, io corteccia, io
pietra, amore, Xochitl, Quetzal giocano ora, a-
more, ora ridono perchè muoio: è
amore. Il fulmine fiorito alza recinti di

sguardi

Io stendo le mani aperte, sono
di sangue, sono di luce, io corro
con i miei piedi, sono terra, sono
erba, sono nasturzi, calendule che si aprono

di fuoco, i grandi cedri sui laghi, le
farfalle, le lucertole che saltano
dai cespugli di salvia, i cervi
con le zampe di canna. Sono le

palme lucide e polverose, le spiagge
accese dalle onde lunghe, le
conchiglie smosse sulla riva del mare:
Xochitl, Quetzal ridono ora, danzano, e io

muoio, faccio tornare

l'alba

De La conquista del Messico

Yo sonido, yo lluvia, yo corteza, yo
piedra, amor, Xochitl, Quetzal juegan ahora, a-
mor, ahora ríen porque muero: es
amor. El rayo florecido levanta recintos de

miradas

Yo extendiendo las manos abiertas, soy
de sangre, soy de luz, yo corro
con mis pies, soy tierra, soy
pasto, soy mastuerzos, caléndulas que se abren

de fuego, los grandes cedros sobre los lagos, las
mariposas, las lagartijas que saltan
desde los matorrales de salvia, los ciervos
con las patas de caña. Son las

palmeras lustradas y polvorientas, las playas
encendidas por las olas largas, las
conchas encrespadas a la orilla del mar:
Xochitl, Quetzal ríen ahora, danzan, y yo

muero, hago volver

el alba

Quando si torna dove si nasce

Ritorno a questa via, dove son nato
come una luce alla sua stella esplosa.
È questo il mio viaggio, questi
portoni, i due scalini di lavagna, le
facciate alte, scrostate, con le finestre
cieche, la salita, l'arco che segnava
il confine, giù la mia casa
che aveva la veranda sul cortile di
muschio e rovi attorno a un pozzo, e
il terrazzino azzurro, il pergolato
in bilico sopra gli orti dei nespoli.
Dietro quelle persiane, al terzo piano,
ci fu l'amore, c'era la guerra fuori
i soldati tedeschi ormai allo stremo, in
fuga. Il destino è tornare dove si è nati.
Lo sanno tutti i fiori, i templi, i soli
che sono come noi ancora da alzare
non profetati, e già polvere.

De Reincarnazioni, rifioriture

Cuando se vuelve a donde se nace

Regreso a esta calle, donde nací
como una luz a su estrella explotada.
Es éste mi viaje, estos
portones, los dos escalones de pizarra, las
fachadas altas, descascaradas, con las ventanas
ciegas, la subida, el arco que marcaba
el confín, abajo mi casa
que tenía el porche sobre el patio de
musgo y arbustos alrededor de un pozo, y
la terracita azul, la pérgola
en equilibrio sobre las huertas de nísperos.
Detrás de aquellas persianas, en el tercer piso,
estuvo el amor, afuera había guerra
los soldados alemanes ya extenuados, en
fuga. El destino es volver a donde se ha nacido.
Lo saben todas las flores, los templos, los soles
que son como nosotros aún por levantar
no vaticinados, y ya polvo.

Bajo una lluvia invisible

Javier Barreiro Cavestany

*a Valentina
que regresa en sueños
como de un largo viaje*

recién te fuiste pero seguís
rondando en el centro impalpable de mí
tan solitario y tan presente
como nunca
te siento
husmeándome en la noche que no termina
el alba irrumpe
con su maraña de deseos inconclusos
la tibieza de tu cuerpo
arrebujado en el suelo
perro manso
rendida a sueños turbulentos
inalcanzable

qué grande se ha vuelto el mundo
y en mi secreta desolación
me alegro
me da ganas de salir a buscarte
atravesando el aire
con sus millares de nubes y caras y ramas
con tenaz lentitud de molusco
yendo a tu encuentro
sin saber dónde será
bajo una lluvia invisible

ahí estás parada
mirándome

recién te fuiste
con el vestido blanco
y una flor celeste en el pelo
me dejaste
pensando que “nosotros” sucede
en un futuro inminente
donde la intensidad es aún más plena
toco las palabras con cuidado
como si un guante espeso
recubriese la mano que no tiembla

cada encuentro contigo es una fiesta
de miradas y manos abiertas en secreto
y cada despedida esconde un eco
que eriza la piel con su verdad
escucharte me devuelve a un lugar entrañable
tu voz lo transfigura en asombro y lejanía
otra vida otro cuerpo
de memoria mucho más antigua
que los embates del recuerdo

recién te fuiste y estamos
no es un decir
estamos prontos aunque falte mucho
siempre falta y me asombra
descubrir pliegues que irrumpen desde una
/estrella perdida
cuando el temor se disipa y lo tremendo
nos envuelve con su risa incontrolable
no hay diálogo posible en esas latitudes da vértigo
el maullido de un gato en la ventana anoche
bajo las nubes toqué el límite
aunque haya llegado hasta ti (y es mucho)



Dream walking, óleo sobre tela, 1996, 170 x 200 cm.



Songlines, óleo sobre tela, 1996, 170 x 200 cm. c/u.

no estoy en ninguna parte
tendrás que acostumbrarte
al continuo derrumbe de mi historia
a sus pedazos y a sus trizas
tan radiante
seguiré teniendo rachas de ternura te prometo
una vida y algo más
una medalla en el pecho
una flor en el ojal un pajarito
que haga cosquillas por dentro
un arañazo dulcísimo

recién te fuiste
y ya dura demasiado
tenerte y poderte
descubrirme en tu casa a cada instante
el mapa con tu nombre
cambia el curso de sus valles y ríos
scarabocchio bellissimo (*)
por el que me despeño
tu vientre y tu fuego
costillar abierto en este abrazo
de mamífero ancestral me doy miedo
cuando al borde del amor
se me olvida decirte lo esencial
porque los dragones no hablamos
el mismo idioma que los demás
y las princesas sólo quieren
oír cosas terribles

hoy estuve mirando las estrellas largamente
alertando a los marinos desde el faro
pero el ojo de luz en su grandeza

(*) *garabato lindísimo*

no pudo hacerte ver la cruz del sur
ni el candor de mi ínfima sonrisa

hace un rato por teléfono
los cables se cruzaron: un relámpago
con caras de muñecas y juguetes destrozados
ante el orden que nos pisa los talones
sonábamos a piano bajo el agua
entonces me puse a pensar
en tus tobillos escarpados
en tus ojos de *animaletto* tímido
al despegarte de la almohada en la mañana
como platero
hecha toda de algodón

recién te fuiste
recorrí la ciudad con pies cansados
arrastrando incertidumbre
con un certificado en la mano
sentí las desapariciones en mi vida
como algo calculado
caras que se borran voces que se apagan
muy adentro mío
estabas cerca
llenando el aire con tu ausencia
bastó cruzar la calle
para encontrar otro universo
a contraluz
el follaje de los plátanos oscila
entre la primavera y la devastación
al margen de la historia
otra historia:
un paisaje del alma sin arreglo

cruzando el río
en el barco te quedaste dormida

a merced de un sueño-refugio
anulabas la inmensidad bajo los párpados:
el fin del mundo a secas
allí ningún leopardo naufraga *dolcemente*
chapoteando en las aguas embarradas
retorna el eco de una infancia a la deriva
la promesa de un vida verdadera
donde yo sea tu sombra y tú mi entraña
y juntos el golpe de remo que parte las aguas
el soplido del viento doblando las cañas

vuelvo de noche por el mismo río
y en la orilla no estás
nadie me espera
yo no te espero
nunca
da confianza
abandonarse a la marea
arrastrados por una fuerza ciega
al perder la expectativa nace
la imagen de una nada amiga las ganas
escritas en el cielo uruguayo
con nubes de magritte volando
vacas pastas y caballos
en el silencio del origen
llegábamos a la ciudad hundida
en su propia soledad
yo tenía una familia
no importa
es otra mi manera de quererte

recién te fuiste
siempre te estás yendo
aunque no quieras
qué hacemos para evitarlo
no hay fatalidad en quedarse solos

cuando se viaja en la órbita demente
el cuerpo se rinde penetrado por la chispa
ensancha los márgenes del tacto husmea
la presa que llevamos dentro dormida
como ayer
hablando de hegel en el coche
con la súbita conciencia de que en México
los sacrificios humanos siguen siendo algo habitual
no consigo reponerme como bestia en fuga
con ojos fijos en un punto vacío da igual
provocar la estampida o quedar atrapado
bajo la polvareda de alaridos perdido
en la encrucijada de estos días espesos
duros de atravesar
o tal vez todo sea huevo
blando
y yo cabalgo más de la cuenta

ahora parece que vas llegando
aunque sea impredecible cómo
iré a situarme en el centro de tu estar
tu presencia se escabulle y reaparece
bajo la sábana en un arrullo mudo
se multiplica como oleaje fijo
flota sobre el torbellino del mundo
aunque este mundo no lo reconozca
yo tampoco duermo en tu poder
de imaginarme a un paso de la cumbre
ibas llegando entonces
y tu mirada traía un mensaje
de otro tiempo un cansancio soberano
donde aún se podía escuchar
la otra mitad callada
como un enroque de voces:
respuesta en defensa de un ataque sufrido

se está haciendo tarde tu sonrisa
despierta al borde del abismo

recién te fuiste
contigo viajan multitudes
saliendo despavoridas de un cine
y en todas partes anuncian incendios
carestías epidemias imposibles de narrar
la desnudez de los hechos se adhiere
a tu piel por dentro (protoplasma
a la célula marina) te habita
en mi burbuja rastreo el sentido
oculto bajo el repiqueteo de la lluvia
nos envuelve revelando el lenguaje
secreto de los ciegos

vuelvo a hacer girar la llave
y a mis pies se abre el sendero serpentina
de caracoles por la escalera extendías
sobre la cama otra playa desierta
(vestido blanco en un patio soleado)
dejándote ver dormir:
un más allá al alcance de la mano
islas que flotan hacia el amanecer
desvisten la apariencia de los cuerpos

recién te fuiste
me puse a contemplar tus restos
caníbal que atesora azorado
el llamado de la sangre los huesos
revueltos en enjambre de caricias
con la audacia brutal que da el peligro
por las venas devoré tus últimos reparos el latido
de cada decisión que nos separa
pensé en la soledad como un árbol amarillo
sin sombra para cobijarse tu ropa

hecha a un lado amuleto inservible
habla de cosas rotas y fórmulas mágicas
caídas en el fondo del pozo más profundo
el sinsentido total de la pasión nos da esperanza
para seguir hurgando en el mismo barro
a orillas del río cavilante de pronto me rodea
la multitud extranjera que he sido
y a mi pesar no logro parecerme a ninguno
ser el mismo ante cada desafío
reunirlos a todos el día de mi entierro
tan falso y tan cierto como en sueños
quién sabe si podré volver
a mirarte somnoliento
la espalda aun desnuda en la mañana la nuca
revela tu otra vida allá en la noche
donde acaso nos amemos a escondidas
como morgan y eva despacito
te pido me repitas cómo éramos
antes de que hiciésemos el mundo
pero las nenas llaman a la puerta
y no estamos
no queremos estar no todavía
no disparen se lastiman terminen
de una vez por todas alegremente
tanta luz a quemarropa en la cara
y la misma pregunta susurrada: nosotros
los muertos de quién somos?

todo esto sería sólo gimnasia
epistolar sobre mi pobre estado
de cuentas con el mundo de rodillas
ante tu paso que barre las hojas
los rostros desquiciados de los pobres
de espíritu en la meca todo esto
sería sólo barata política
empresarial para no dormir solo

si la ciudad de mis sílabas escasas
no estuviese cercada en su seno
por tu rayo que no cesa al alba
de enviarme particular esclavas
a la torre de insomnio donde esperan
la victoria del pétalo atómico
deshojado en la caída improvisa
de mis últimas defensas y soberbias
infatuaciones ardiendo entre ruinas
para desconcierto de las naciones

recién te fuiste pero seguís
rondando en el fondo insondable de mí
mientras la lluvia sigue cayendo
impertérrita en brazos ajenos
el amor es la ilusión perfecta
que nos permite conquistar el centro
de nuestra soledad

Poemas

Edgardo Dobry

Pizza Margarita

*Ce qui est ferme est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait resistance.*

Joachim du Bellay

El once de junio de mil ochocientos ochenta y ocho
Margarita de Saboya, primera reina de la Italia unificada,
llegó a Nápoles en visita solemne. Rafaele Espósito,
cocinero del palacio real de Capodimonte,
creó en su homenaje una pizza
con los colores de la flamante bandera:
blanco (la mozzarella), rojo (los tomates)
y verde (la albahaca). Hoy nadie recuerda
al Espósito maestro, pero miles
de pizzas Margarita se devoran cada día.
Dichosa reina de una nación
recién unida en Estado:
no inmortalizada en duro bronce
sino en crujiente engrudo.
Tu recuerdo no es cosa de eruditos:
millones de hambrientos te invocan cada día.
Y mientras se arruinan los palacios
y embalsaman con poemas anaqueles
tu nombre alienta en la perpetua deglución.

.

Eslabón del metal que en mi sangre prende
—participo del aire que la tormenta limpia—,
tu boca aquí se mueve
de noche como un pez:
reconoce un hermano por su aliento.
Vierte palabras ciegas que se ahogan
y no se cierra así su trazo herido.
A la altura del agua se dirime el coraje;
yo me armo, me desarmo, huyo.

Diferencia

A diferencia del hombre,
que abandona un lugar
cuando quiere ocupar otro,
el viento está aquí y allá,
crece sin desgarrarse,
cesa sin perecer,
sólo es visible por sus tropos.
Lozano siempre como la novia
inviolada de la quietud,
justo por su esencia
de movimiento: ráfaga, es
su propia descendencia.
No sólo porque la palabra
es hija del aire y al aire
quiere volver, el deseo
del poeta es parecerse al viento.

.

Bodegón

.

Humo sólo había,
bisagras muertas,
el ciclo de la lluvia
extraviado en un punto
afuera del agua y del cielo
(pero esto no se veía,
tal vez se respiraba),
hasta la memoria apagada,
madera friable,
aviesa esponja.
La persuasión de quietud
no la enfrentaba nadie,
sólo tus ojos tenían luz propia.

Poemas

Jaroslav Seifert

Traducción: Odile Cisneros

Guillaume Apollinaire

Preferimos no recordar cosas pasadas olvidemos
mirando desde el fondo de la calle y con los ojos vueltos arriba
me acordé sin embargo de Usted poeta
como pasó por aquí años antes y con una sonrisa dijo: Pastora
Eiffel

En otoño los barcos atraviesan la ciudad como años que fluyen
lánguidos

a dónde fue su musa cuando Usted dijo adiós a París
en la calle he encontrado mil mujeres y ninguna tan hermosa
pero Étoile la estrella de Belén aún brilla

Aprendo a escribir versos como el soldado aprende a tocar
trompeta

cuando en la ventana de la caserna resopla su cara en el metal
de oro

y los sonidos aletean leves por las calles

París es el espejo de Europa veo en él Su sonrisa

subo subo por esta escalera a las estrellas

en las ramas de acero una bailarina rosa toca la guitarra

una mariposa cansada se posa en la rosa de su pelo

pero el día es demasiado chico para que quepa en él la ciudad
desde la ventana del Trocadero se columpió la luna frunciendo

el ceño asesino

y es de risa aunque sean bellas todas las cosas del mundo

abrazo el pecho de piedra de la esfinge en el Louvre

recordando a Su señora llora sobre el libro de versos

pero el cohete dorado muere antes de encenderse
ojalá no todos los poemas sean mucho más bellos que éste
sobre la ciudad de Sus noches que Usted tanto amó
Su cabeza en blancas vendas frente a mis ojos eternamente
y es de risa me reclino sobre un cañón a la antigua
la oscuridad cierra frente a mí la Guía de París
arpa eólica es la Eiffel escucha el viento de sucesos y belleza
se hinchan las velas del arte Oh timonel muerto

Ciudad de mármol

*La plaza de mármol de esta ciudad
como un surco de parasoles en revuelo
Luz de flores luz de flores
y el mar arpa real del orgullo
sonaba con las cuerdas de olas que centellean
cuando las velas como rostros de muchachas que cantan
se hinchan con el viento en plena flor*

*La ciudad lentamente se hunde en el lodo
de la torre cuelga el sol como campana de oro
de la famosa historia queda un solo amor
Flores amor y linterna*

*Los pájaros y los marineros cantan en competencia
ese sol sobre el mar no es una flor
no es siquiera luz es un barco extraño
y el cielo cual abanico de perlas plateadas
cubre la sonrisa de la luna*

*Cuando una muchacha con una estrella de amor en la frente
te vende rosas con una sonrisa*

*Y es tan bella cuando con el alma la veo
Ese su pequeño pecho casi de risa
lo cubriría una paloma con su aleteo*

muriendo de cólera
aspiran el olor
de los lirios

aspirando el olor
de los lirios
morimos de amor

Cementerio en Génova

Llega el barco
y en la costa
el marinero se acuesta
y reposa

¿Cuánto falta para el cementerio?

Seis candelabros
una pareja de cisnes
te lleva
hasta la muerte

Navegantes de la vida navegantes del mar
Dos puertos
oh genovés
La mar se hincha
otra vez

Vida y mar Vida y mar ,

Referencias

La muerte de ZBIGNIEW HERBERT (1924-1998) a quien su compatriota Czeslaw Milosz ha definido como “un poeta de la ironía histórica”, nos hizo reunir algunos poemas de su último libro con dos pequeños ensayos de la sección “Apocryphas” de su libro *Still Life with a Bridle*, Jonathan Cape, Londres, 1993.

Otra muerte, la del poeta catalán JOAN BROSSA (1920-1999), reclama este mínimo homenaje: una entrevista extraída del libro *La creación artística como cuestionamiento*, Valencia, 1990, retraducida por Carlos Vitale e incluida en *Añafil 2*, Huerga Fierro, 1995. El poema largo que le sigue es el último que publicó Brossa; apareció en catalán, en enero de este año, a cargo de la Editorial Empúries.

La compilación de declaraciones del cineasta iraní ABBAS KIAROSTAMI ha sido realizada con fragmentos de la revista *Mahnameh-ye Film* y publicada en *Cahiers du cinéma* No. 493, julio-agosto de 1995. Incluida luego en Abbas Kiarostami, *Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma*, Paris, 1997.

Del poeta francés FRANCIS PONGE (1899-1988) la Colección Poesía y Poética prepara una selección de ensayos sobre literatura. El ensayo *Sur la diction poétique* pertenece al libro *Méthodes*, que reúne textos escritos entre 1947 y 1959.

El texto del poeta italiano ANDREA ZANZOTTO (Pieve di Soligo, 1921), incluido en su antología de ensayos *Fantasie di avvicinamento* (Mondadori, 1991) junta una nota de 1958 con una revisión publicada treinta años después en el periódico *L'Unità*.

GIUSEPPE CONTE (Liguria, 1945) es poeta, ensayista y traductor de Blake, Shelley y Whitman. Ha publicado, entre otros: *L'ultimo aprile bianco* (1979), *L'Oceano e il Ragazzo* (1983, de donde provienen los poemas seleccionados en este número) y *Le stagioni* (1988).

El poeta uruguayo JAVIER BARREIRO CAVESTANY (Montevideo, 1959) vive actualmente en México. Ha publicado *Técnicas de sobrevivencia*, Ultimo Reino, Buenos Aires, 1987 y *Voces para una batalla*, México, 1994. El poema que publicamos es de su libro inédito *Animal sin manada*.

El poeta argentino EDGARDO DOBRY nació en Rosario, en 1962, y vive en Barcelona desde 1986. Ha publicado *Tarde de cristal*, en Ediciones Ultimo Reino, 1992. Los poemas que publicamos en este número han sido tomados de *Cinética*, un libro que editará próximamente Tierra Firme en Buenos Aires.

El poeta checo JAROSLAV SEIFERT es poco conocido en el mundo de habla hispana. Los poemas que publicamos aquí pertenecen a su libro *En las ondas de la TSF*, caracterizado por la experimentación con los juegos de palabras, la tipografía, un particular equilibrio entre sentimiento, erotismo y humor, y que será publicado próximamente en edición conjunta Conaculta/El Tucán de Virginia.

La pintora austriaca ILSE GRADWOHL vive en México hace más de 30 años. Ha realizado numerosas muestras individuales.