

POESÍA y POÉTICA

INVIERNO 1999 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Entrevista a Régis Bonvicino

El arte de leer

Eugenio Montale

La carne de la nada

Petr Král

Poesía y vida

Hugo von Hofmannsthal

Ulises Carrión o el Arte de acabar con la literatura

Víctor Sosa

Poemas

Eugenio Montale / Stéphane Mallarmé

Régis Bonvicino / Ulises Carrión

Ana Enriqueta Terán / Rolando Sánchez Mejías



**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. 36 • Invierno 1999

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Busto
Tedi López Mills
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 enero del 2000 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 2 Entrevista a Régis Bonvicino
 Traducción del portugués: Víctor Sosa
- 8 Poemas / *Régis Bonvicino*
 Traducción del portugués: Víctor Sosa
- 20 Poemas del *Diario póstumo* / *Eugenio Montale*
 Traducción del italiano: Ma. Angeles Cabré
- 34 El arte de leer / *Eugenio Montale*
 Entrevista con Giulio Villa Santa
 Traducción del italiano: Ernesto Hernández Busto
- 42 Poemas / *Stéphane Mallarmé*
 Traducción del francés: Nicole d'Amonville Alegría
- 54 La carne de la nada / *Petr Král*
 Traducción del francés: Nicole d'Amonville Alegría
- 64 Poesía y vida / *Hugo von Hofmannsthal*
 Traducción del alemán: Mariano Villanueva Soler
- 71 Ulises Carrión o el Arte de acabar con la literatura /
 Víctor Sosa
- 80 Fragmentos y poemas / *Ulises Carrión*
- 90 Poemas / *Ana Enriqueta Terán*
- 96 Dos poemas / *Rolando Sánchez Mejías*

Ilustraciones: pinturas de Susana Sierra

Entrevista a Régis Bonvicino

Traducción: Víctor Sosa

CULT: ¿Por qué Cielo-eclipse tiene el subtítulo “poema-idea”? ¿Cuál es el concepto que traza la trayectoria desde la masticación de basura (inicio) hasta la calle en silencio (final)?

RÉGIS BONVICINO: “Poema-idea”: para alertar que Cielo-eclipse es, en realidad, un solo poema, hecho de consecuencias. Para acen-
tuar la noción de conjunto, de exploración del tema y los subtemas. Para marcar la intención del aliento, pero sobre todo porque quise trabajar cuestiones de narrativa. Evitar el poema de circunstancia, el poema-comentario, tan presente. Cielo-eclipse se inicia intentando crear una relación con el tiempo: “at late evening”. Tarde en la noche, desde el tiempo. Prosigue con las luces, roja y amarilla, las luces masticando la basura que se encuentra en un camión recolector. Estaba con Creeley en la calle Baronesa de Itu, en un coche. En 1997. Y él se dejó llevar por el sonido del triturador y repetía: “crunch, crunch”. El poema fue escrito para iniciar un renga (¿arenga, lamentación?) entre varios poetas. De nuevo, la cuestión de la consecuencia, de las diferentes voces. Este hecho dio a “luz” el masticar la basura, que gobierna los fragmentos del conjunto que lidian con las contradicciones entre la luz y la sombra, en diversas situaciones. Luz y sombra en este tiempo —tal vez sea la divisa del libro. En Cielo-eclipse usted (lector) puede escuchar “su eclipse”. * Acaba, sí, en ese sentido, con la calle en silencio para resaltar el desencuentro entre la capacidad de percepción de cierta tentativa de poesía y el “ánimo mecánico” de las personas que transitan por la calle. Es un final medio obvio. Y algo pesimista como todo el conjunto. Yo debería haber finalizado con el poema “Diógenes” (“muerto/ mi cuerpo/ a los dientes/ del lobo/ como siempre”), pero no lo hice.

* Juego de palabras entre céu: “cielo” y seu: posesivo “su”. N. del T.

CULT: ¿Cómo relacionas la importancia de la inmanencia en tus poemas con declaraciones como “la poesía es un continuo abandono de referencias”?

R.B.: La literalidad me inspira. Escribo a partir de las cosas, de las situaciones, para intentar construir la vida y el lenguaje. No estoy enamorado de mi auto-imagen. No amo mi propio reflejo. Y por eso puedo abandonar las detenidas aguas de la fuente. La inmanencia se relaciona con la participación, con los otros. Y también con la existencia de determinado objeto. Wittgenstein: “un objeto contiene la posibilidad de todas las situaciones”. La posibilidad de la percepción de un “estado de cosas” fue lo que me motivó en Cielo-eclipse. Hermes, el *ad utrumque peritus*, versado en conducir hacia la luz o hacia las tinieblas. Intenté explorar esa contradicción entre el progreso científico y el desmantelamiento de la mente y de la condición humana. Creo que Robert Kurz sintetiza mis preocupaciones con la siguiente frase: “Si el arte (la poesía) ya no es capaz de reflejar positivamente el todo escindido, que lo haga negativamente, al hacer consciente la precariedad estética del mundo economicista”. Si yo pudiese definir mis intenciones, las definiría como la aspiración de una poesía “que se supera a sí misma como crítica de la propia desestetización social”, para que, a partir de ahí, pueda renacer a la vida. Léase el poema “El agapando”: el pétalo dislocó la parábola. La flor secó la fábula. Sí: la poesía es un continuo abandono de referencias estéticas y literarias. Es lo que quise decir. No se puede pensar más el presente con los términos del pasado, aunque sea reciente. Por ejemplo, en sentido general, opto por el Drummond de la “piedra en el medio del camino”, por el Drummond de “no se mate Carlos” y execro al sonetista, que, hoy en día, simboliza para mí el caso más agudo de conformismo de derecha. De aquel (no Drummond...) que ve el “pasado” en el presente, de aquel que ve el pasado como “eterno”. Lo eterno como inmóvil. Intento ver el presente en el presente, forma y contenido fundidos, negando el pasado de este presente. O intento ver el futuro en el presente, pues el presente, en términos de sociedad, es bárbaro. Es inaceptable. Auschwitz es hoy omnipresente, en la televisión, en las calles, en los gobiernos, en la gente.

CULT: Cielo-eclipse dialoga claramente con visualidades, de la arquitectura al cine. ¿Cuánto hay de temperamento y cuánto de proyecto en eso?

R.B.: Sí, intenta dialogar. Hay una secuencia entera sobre la cuestión de la “casa”. De la idea de las “casas sin dueño” —de Lucio Costa— a la casa utópica, “Chemosphere”, de John Lautner. Hay también secuencias sobre casas improvisadas en la calle, aquí o en Los Ángeles. O sobre la casa que transforma la calle en un “campo de concentración”. Intenté explorar específicamente esta cuestión en el poema “Composición”, que narra los dispositivos anti-mendigos de la ciudad de Sao Paulo. El “caño”, con hoyos equidistantes (que puede ser un arma...), que lanza chorros de agua contra los indeseables. Un lance de paralelepípedos desajustados, para no permitir que la gente se quede sentada allí. Parapetos mínimos, para no permitir que duerman en las ventanas. Rejas de hierro puntiagudas. Recipientes con espinas. Etc. Este poema, “Composición”, se entiende en el siguiente, “Esbozo”: “Cuchillos empuñados/ en una reunión de muros/ rayados/ Tarde de verano/ en la celda/ sentados —una lámpara del techo/ es un sol apagado”. La celda como la casa, de algunos. Esos dos fragmentos vienen precedidos por “La tarde”, donde “registro” a mendigos que se alivian a la sombra de “anuncios”, y por “Secuencia”, que es un homenaje a Acácio y al filme “El bandido de la luz roja”, de Rogério Sganzerla. La cuestión del “todo escindido”. Acácio pasó treinta años en la prisión y después de salir fue asesinado: “de nuevo nuevamente muerto”. ¡Esta paradoja me provocó! La cuestión del territorio, de la fijación de nuevos territorios, es una de las principales cuestiones de Cielo-eclipse. Vean el poema “Casa sin dueño”, partió de las siguientes anotaciones de Lucio Acosta, confrontadas con mi perplejidad y observación de la vida de los mendigos de Santa Cecilia: “La clientela continuaba queriendo casas de estilo —francés, inglés, colonial— cosas que ya no conseguía hacer. Ante la falta de trabajo inventaba casas para terrenos convencionales de doce metros por treintaiséis— ‘Casas sin dueño’”. Un día de verano estaba en una playa edénica y vi un papayo y me acordé del cuadro “El papayo”, de Tarsila do Amaral, de 1925. Escribí el poema “Puntas”, en diá-

logos, no plural. En realidad, Cielo-eclipse intenta repensar la eficacia de la tradición experimental moderna de Brasil e intenta encontrar caminos en ella. A lo largo de la composición del libro me acordaba siempre de Rimbaud, en Aden, enviando “relatos” para la Sociedad de Geografía (de Francia). ¡Espero que Milton Santos lea Cielo-eclipse! Temperamento y proyecto: pienso en Acácio o “un disparo en la sien”. “El bandido de la luz roja” es mi filme brasileño favorito. Aquel personaje, JB, el político, el “Mano Negra”, contra el “bandido” de la luz roja... “Luz roja” que hace eco con la luz roja que mastica la basura, del inicio del libro. La boca del basurero, ahora con un nuevo sentido.

CULT: Del tema a la forma, ¿cual es tu método de trabajo? Comenta la escritura del poema “Luz”, que puede iluminar este proceso.

R.B.: El poema crea al método y al poeta. El libro va creando sus métodos. Tú me preguntas sobre el poema “Luz”: retrata la situación literal. Lo escribí en un pequeño lugar. La calefacción estaba encendida. Había diccionarios y un mapa de la luna sobre la mesa. El poema no “venía”: “tinta seca de gemelos silencios” —gemidos. Hacía mucho frío. Era junio o julio, en la noche. Me sentía como si tuviese un clavo de alambre en la cabeza. Intentaba escribir. Cansado, mis dedos se movían sobre las teclas, pero “sombras” anticipaban cada palabra. No conseguía decir lo que quería decir. Me acordé del poema “Me transformo”, de *Huesos de mariposa*. Y “mariposas” se encendieron en mí y precipitaron entonces las “palabras”. Sí, en mí existe el gusto sexual de la palabra, así como el del sentido. El gusto de crear tramas de palabras con sentido preciso. “Luz” se continúa con “Ilustración de Violeta”, donde retomo la situación de una noche de invierno, pensando en la casa, en lo cotidiano como “campo de concentración”: ¡muda secuencia de esquinas! Pero escribo de generalidades siempre. Me gustaría decir, sobre la poesía, con total serenidad: “Ya ni pienso más en eso”.

CULT: Tal vez *Nothing the sun could not explain / 20 contemporary brazilian poets* (Sun & Moon Press) sea la antología más importante de la poesía brasileña en la década de los noventa. Tus relacio-

nes con los poetas norteamericanos, como Robert Creeley, Douglas Messerli, Michael Palmer y Charles Bernstein, son conocidas y claras. Habla de la antología y de dichos interlocutores.

R.B.: Esta discrepancia entre el poder de los Estados Unidos y sus artistas me fascina. Esta contradicción entre poetas geniales y un *status quo* repugnante, que rompe tratados internacionales y liquida países en nombre de los “derechos humanos”... Conocí a Creeley (que fue y es fundamental para mí) en 1993 o 1994, y en 1994 conocí a Douglas Messerli. Amigos. En seguida, a Michael. A partir de este diálogo, surgió *Nothing the sun could not explain*. El ensayista y prosista Joao Almino, que en aquella época era el cónsul de Brasil en San Francisco, quería hacer una antología de poesía en la City Light Books (de inspiración pop-beat) y yo en la Sun & Moon, de Los Ángeles... Aunque Lawrence Ferlinghetti le dijo que no a Joao Almino y entonces dejamos el proyecto en manos de Douglas, que está conectado con la gente de Language Poetry. *Nothing the sun* se hizo de 1994 a 1995. Representa una tentativa de recorte de una posibilidad de poesía experimental en diálogo con la vanguardia, incluso internacional. No es una antología panorámica, pero tampoco tiene preferencias. Quise construir (al igual que Douglas Messerli y Michael Palmer) con el libro, ejemplos de poesía de invención, en diálogo vivo con una nueva geografía mundial. Si es representativa lo es por su selección, por intentar no ser mediocre. Lo interesante es verificar si los poetas incluidos permanecen o no coherentes con este proyecto de afirmación de un experimentalismo de diferencias (atención: el soneto no es diferencia). Tal vez algunos de ellos estén ahí sólo para promoverse, por ser viajeros “fisiológicos”. Tuve la felicidad de conocer personalmente a Charles en 1997, en Nueva York, donde hicimos una lectura bien divertida.

CULT.: Para ti, ¿cuál es la función del poeta y de la poesía en esta época de “sedativo especial para moluscos”?

R.B.: Es la de “aliento de los líquidos”. La lengua es la lengua de la lógica del afeitado. La lengua (televisión, periódicos, best sellers, Música Popular Brasileña, música pop) es una especie de mineral

amorfo. Un espejo siniestro de la tribu. Tal vez la función del poeta sea la de intentar crear espejos no tan siniestros, no tan quiméricos. Regreso a Hermes: lo que en él interesa es su relación con el mundo de los hombres, un mundo por definición abierto, en permanente construcción, que se está mejorando y superando. El dominio sobre las tinieblas (irracionalidad, irrespeto a los derechos humanos —el mundo del “sedativo especial para moluscos”) y el interés por la actividad del hombre. El “caduco” de Hermes: un símbolo de fertilidad... repensar el mundo por medio del arte de la fertilidad del lenguaje. Tal vez ésta sea una de las posibles funciones del poeta.

CULT.: ¿Cuáles serían hoy los riesgos y los desafíos de hacer una poesía de nuevas dicciones? ¿Qué sería una nueva dicción?

R.B.: Qué bien que preguntes eso. Creo que la poesía no prescinde de la poesía. No creo que el poema, como el multiculturalismo afirma, sea apenas un síntoma de cuestiones sociales o económicas o culturales. (El multiculturalismo está enojado con la poesía, expresa un enojo de la parte más retrógrada de la sociedad, en una jerga algo más complicada.) La poesía es el arte del lenguaje, como bien dijo Marjorie Perloff. El arte del lenguaje para evaluar el orden social, para reavivar nuestra capacidad de sentir y pensar. Los lenguajes cotidianos están adulterados. Los lenguajes literarios del pasado también están adulterados. Luego está la cuestión de la norma. Todo tiende a una norma. Es necesario pensar más allá de esa especie de conservadurismo. Cada tiempo debe encontrar su habla, su dicción. A pesar de todo, los logros vendrán después. Son muchos los riesgos (pérdida de amigos, pérdida de lectores, pérdida de consagraciones) de intentar (predestinado al fracaso) una nueva poesía. Pero sólo eso me mueve. Sólo eso mueve a la poesía que es múltiple en sus posibilidades de innovación. ¿Qué es lo que marca la diferencia? ¿Cuál es la diferencia que esta nueva poesía puede marcar? That is the question.

Nexo

o alento dos líquidos
para a língua
da lógica da rasura
espelho sinistro
do mineral amorfo
chamado limo

Poemas

Régis Bonvicino

Traducción: Víctor Sosa

Nexo

el aliento de los líquidos
para la lengua
de la lógica del afeitado
siniestro espejo
de amorfo mineral
llamado limo

Coro

Coro de
semáforos
Vidros -
Sem cor

Ritmo
A intervalos regulares
Áspero
De pistas

E céu-eclipse
Postes
Cartões-postais
A venda

Numa esquina
Malva-
rosa artemísia ?
Ignea

Inesperada vida
E retina
Um tipo de
jardim

Coro

Coro de
semáforos
Vidrios —
Sin color

Ritmo
A intervalos regulares
Áspero
De pistas

Y cielo-eclipse
Postes
Tarjetas postales
A la venta

En una esquina
Malva—
Rosa ¿artemisia ?
Ígnea

Inesperada vida
Y retina
Un tipo de
Jardín

Eu também moro nas ruas. Uma ponta de cigarro na orelha e um cinzeiro - na mão. "Você não parece morar nas ruas". Um caco de dente na boca. Naquele instante, edifícios saqueavam sombras, insones, parindo cobras. Ele poderia subitamente ter sacado a faca, na calçada, disseram. Há margens debruadas de luzes. Edifícios cúbicos movendo-se sob aracadadas de samaúmas. Esquinas defuntas? E, sob um arco, down town, lâmpadas inchadas medindo o horizonte. Correm vozes em desordem, mudas, e um guincho talvez de guaxanim. De tarde, corvos latindo nas árvores e cacto abrupto da casa. Estradas guiando noites. Quase ao lado do Johnie's, Coffee Shop, com seu leve jogo de luzes. Paredes não se encolhiam como sono. Acqua & branco. Alba imóvel dentro do quarto.

Yo también vivo en la calle. Una colilla de cigarro en la oreja y un cenicero —en la mano. “No parece que tú vivas en la calle”. Un pedazo de diente en la boca. En aquel instante, edificios saqueaban sombras, insomnes, pariendo serpientes. Él, súbitamente, podría haber sacado el puñal en la calzada, dijeron. Hay márgenes orladas de luces. Edificios cúbicos moviéndose bajo las arcadas de las ceibas. ¿Esquinas difuntas? Y, bajo un arco, down town, lámparas hinchadas midiendo el horizonte. Corren voces en desorden, mudas, y un chillido tal vez de pájaro rapaz. De tarde, cuervos gritando en los árboles y cacto abrupto de la casa. Calles guiando noches. Casi al lado de Johnie’s, Coffee Shop, con su leve juego de luces. Las paredes no se encogían como el sueño. Agua & blanco. Alba inmóvil en el cuarto.

Outras palavras de um pôr-do-sol

o sol se põe
como quem
o sol se põe
como se não

girasse
(a terra)

entre pontas côncavas de terra
o sol se compõe
como quem
soletra
estrelas

o sol se sobrepõe:
noitessol e sal,
aqui
entre pontas agora convexas
(súbito mergulho da gaivota)
o sol se recompõe
como quem
pesca

Otras palabras de una puesta de sol

el sol se pone
como quien
el sol se pone
como si no

girase
(la tierra)

entre puntas cóncavas de tierra
el sol se compone
como quien
deletrea
estrellas

el sol se sobrepone:
nochessol y sal,
aquí
entre puntas ahora convexas
(súbita zambullida de gaviota)
el sol se recompone
como quien
pesca

Triste como um pôr-do-sol

Um sol vago
que vai
como quem
não veio
sol de soslaio
este é o sol
que leio

sol solto
(que a nada se prende)
sol alheio

luz aparente
(de um lume que talvez brilhe ocluso)
este é o sol

que é uma sombra
(como a paisagem)
o dia inteiro

sol difuso
(que finge luz)
triste como um pôr-do-sol

sol que não sabe
o que é o sol
ou seu calor
(sol vago
que vai
como quem
não veio
sol de soslaio
este é o sol
que leio)

Triste como una puesta de sol

un sol vago
que va
como quien
no vino
sol de soslayo
este es el sol
que leo

sol suelto
(que a nada se prende)
sol lejano

luz aparente
(de un fuego que tal vez brille ocluso)
éste es el sol

que es una sombra
(como el paisaje)
el día entero

sol difuso
(que finge luz)
triste como una puesta de sol

sol que no sabe
lo que es el sol
su calor
(sol vago
que va
como quien
no vino
sol de soslayo
éste es el sol
que leo)



Correspondencias, 1997, mixta sobre tela, 180 x 100 cm.



Evanescencia, 1997, mixta sobre tela, 100 x 80 cm.

La foce

No non t'allontanare
mio guerriero.
Lungo il percorso
che conduce alla foce
il vento furioso
scuote i vecchi rami.
E a ogni soffio di gelo
tremano i fogliami.
A volte, pavento nel silenzio
che arrivi la mannara
e tronchi ogni esitare.
Ma s'attenua il timore
nell' attesa...
che mi è più familiare.

Poemas del *Diario póstumo*

Eugenio Montale

Traducción: Ma. Ángeles Cabré

La desembocadura

No, no te alejes
guerrero mío.
A lo largo del camino
que lleva al mar,
el viento furioso
zarandea las viejas ramas.
Y a cada soplo de hielo
tiemblan los follajes.
A veces, en el silencio temo
que llegue el hacha
y trunque todo vacilar.
Pero se atenúa el miedo
en la espera...
que me es más familiar.

Nel giardino

Discendi dal gran viale
e ti sovrasta un cielo
azzurro estivo. Una nuvola
bianca di lini rinfresca
la canicola al tuo arrivo.
Ci sediamo sulla solita panchina.
Poi d'un tratto un soffio di vento
e la tua paglia comincia a turbinare.
L'aferri, ti risiedi.
L'ala del grande pino marino
come vela spiegata ci trascina.
Vorremmo bordeggiare
da questo litorale tutta la costiera,
giungere in un duetto di nomi, di ricordi
fino a Nervi.
Ma il sole già declina,
diffonde il suo luore in raggi obliqui,
dispare, torna, e la memoria di sere
uguali raddoppia gli orizzonti,
traduce in altri giorni
quel momento fugace che scompare.
Ora anche il vento tace.

En el jardín

Desciendes por la gran avenida
y te domina un cielo
azul, estival. Una nube
blanca de lino refresca
la canícula a tu llegada.
Nos sentamos en el banco de siempre.
Después, de pronto, un soplo de viento
y tu sombrero de paja empieza a girar.
Lo coges, te vuelves a sentar.
El ala del gran pino marino
como vela desplegada nos arrastra.
Queríamos bordear
toda la costa de este litoral,
llegar en un dúo de nombres, de recuerdos
hasta Nervi.
Pero el sol ya declina,
derrama su esplendor en oblicuos rayos,
desaparece, vuelve y la memoria de noches
iguales duplica los horizontes,
traduce en otros días
ese instante fugaz que se deshace.
Ahora hasta el viento calla.

Incontro

Esitammo un istante,
e dopo poco riconoscemmo
di avere la stessa malattia.
Non vi è definizione
per questa mirabile tortura,
c'è chi la chiama *spleen*
e chi malinconia.
Ma se accettiamo il gioco
ai margini troviamo
un segno intellegibile
che può dar senso al tutto.

Encuentro

Vacilamos un instante
y poco después admitimos
tener la misma enfermedad.
No existe definición
para esta maravillosa tortura,
unos la llaman *spleen*
y otros melancolía.
Mas si aceptamos el juego
en los márgenes hallamos
un signo inteligible
capaz de dar sentido al todo.

Porterai con te l'ultima ventata
di poesia; poi una nube gonfia
di presagi funesti oscurerà
la luce che ci fu concessa.
Non fosti un semplice bagliore,
giungesti inaspettata, voce di salvezza.
Un suono limpido emettono
i cristalli quando il vento
li sfiora, il chiarore li fa splendere
come incandescenti arcobaleni
che illuminano d'attorno.
Intorno il mondo scolora.

Te llevarás contigo la última ráfaga
de poesía; después una nube henchida
de presagios funestos oscurecerá
la luz que nos fue concedida.
No fuiste un simple resplandor,
llegaste inesperada, voz de salvación.
Un sonido límpido emiten
los cristales cuando el viento
los roza, la claridad los hace brillar
como incandescentes arcoiris
que iluminan su alrededor.
En torno, el mundo se destiñe.

S'addensarono nuvole
e cirri minacciosi.
Un ombrellone cadde
e il vento turbinando
lo portò verso il mare.
T' alzasti, come una
paradisea reale
per salvarmi da un colpo
a sorpresa. Chiudesti
l' ombrellone che minacciava
il mio capo, con agili
mani da pianista.

Se espesaron nubes
y cirros amenazadores.
Una sombrilla cayó
y el viento, remolineando,
la llevó hacia el mar.
Te levantaste, como un
ave real del paraíso,
para salvarme de un golpe
inesperado. Y cerraste
la sombrilla que amenazaba
mi cabeza con ágiles
manos de pianista.

Il tuo pallore
mi fecece trasalire,
ti si leggeva in volto
quell' abbandono della vita.
E, come acqua limpida,
il tuo sguardo
disse il distacco
dalle umane cose, recavi
il tuo soffrire con te,
e rispondevi appena;
poi d'un tratto salutasti,
breve, e scivolasti via
lasciandomi col mio dolore, muto.

Tu palidez
me hizo estremecer,
se leía en tu cara
aquel abandono de la vida.
Y, como agua límpida,
tu mirada
dijo el desapego
de las humanas cosas, traías
contigo tu sufrir
y apenas respondías.
Después, de pronto saludaste
brevemente y te escabulliste
dejándome mudo, con mi dolor.

Difficile è credere
che sia un dono la vita,
quando si trascina una
stanca esistenza e il vivere
d'ora in ora ci tortura:
ma anche nei tuoi occhi
vedo brume di dolore.
Hanno già flagellato il tuo
giovane cuore? E ripose per te
il mare e un'ombra lieve
di cormorano. Tacevi
e sogguardavi mesta
l'orizzonte estremo.

Difícil es creer
que sea un don la vida
cuando se arrastra una
cansada existencia y vivir
hora tras hora nos tortura:
pero también en tus ojos
veo brumas de dolor.
¿Han flagelado ya tu
joven corazón? Y respondió por ti
el mar y una sombra leve
de cormorán. Callabas
y mirabas de soslayo, melancólica,
el horizonte último.

Tomados de: Montale, Eugenio. *Diario póstumo. 66 poemas y otros*, Barcelona, Ediciones de la Rosa Cúbica, 1999.

El arte de leer

Eugenio Montale

Entrevista con Giulio Villa Santa

Traducción: Ernesto Hernández Busto

En 1972, Giulio Villa-Santa, redactor de la Radio de la Suiza italiana realiza una serie de entrevistas dedicada a los placeres, a los riesgos y al arte de la lectura, a partir del famoso canon del crítico francés Emile Faguet. Además de Montale, participan en la discusión Pietro Citati, Remo Fasani y Adriana Ramelli. El texto de la entrevista a Montale ha sido publicado por la editorial Interlinea. Una anticipación parcial apareció también en el *Corriere della Sera*.

*

De aquel mundo donde todavía prevalecían la madera, la estofa y el papel en el que escribía, Faguet nos trasmite sólo tres reglas generales de la lectura, válidas para cualquier tipo de página. Primera: leer muy lentamente. Segunda: leer muy lentamente. Tercera: leer muy lentamente. Podemos considerarlas esenciales aún hoy, a pesar de todo, o nuestro pensamiento se ha acelerado de alguna manera desde 1912?

Ciertamente, el pensamiento se ha acelerado, pero en cuanto a la lentitud de la lectura el problema se presenta de manera diferente. Además, está la manera de leer y la manera de releer. No podemos leer rápidamente a Proust, pero una relectura eventual pudiera ser más rápida. Hay libros con los cuales uno siente la necesidad de leer lentamente y hay otros libros, por ejemplo, los policiacos, que demandan, en cambio, una aceleración de la lectura. Tal vez el ideal para el libro de éxito, para el libro policiaco sería incluso que no hubiera lectura, es decir, que empezáramos por el final, porque el final es el único aspecto interesante del libro. Y por otra parte, este interés hay que prepararlo con un largo precedente que no despierta ningún entusiasmo pero que sin embargo debe existir.

Entonces, según usted, ¿no es una regla general leer lentamente?

No es de hecho una regla general. Incluso, dada la producción actual puede decirse que la lectura lenta ha desaparecido. Por lo general, el libro es ojeado, olfateado. No es una mala práctica porque en el 99 por ciento de los casos, en cinco minutos, olfateando el libro se sabe ya todo, se comprende si vale o no la pena leerlo.

Sin embargo, la lectura veloz es también el ritmo impuesto por un placer. Buscando ofrecernos este placer, hoy la industria nos persuade para que consumamos, más que para que leamos, el papel impreso. Por otra parte, Emile Faguet nos pone en guardia, en cierto sentido, con respecto al placer de leer, y nos advierte que una lectura placentera es raramente una lectura crítica: puede darnos una medida ilusoria de un libro, de un autor. ¿Usted también piensa que la lectura placentera y la lectura crítica son dos cosas diferentes?

En muchos casos sí, son dos cosas diferentes; en muchos otros, no siempre. Digamos que el libro que da placer no es siempre un libro malo; a menudo lo es, pero no siempre. Hay autores que dan placer —no sé, no quisiera citar a los actuales, que están vivos y pueden ser susceptibles— pero, por ejemplo, no se puede negar que Anatole France sea un autor placentero, y esto no le resta nada de su importancia. Por otra parte, hay autores que desean explícitamente ser leídos con cierta dificultad. Uno de los más grandes es James Joyce. Poquísimos han leído el *Ulises*, a poquísimos les ha causado placer, y por otra parte, sin el *Ulises* la fama de Joyce sería mucho menor, no obstante los bellísimos cuentos que escribió antes. Nosotros tenemos a Antonio Pizzuto, un siciliano de gran talento, un hombre ya anciano, que escribe libros extremadamente difíciles. Su fama —aunque sólo sea en ambientes limitados y extremadamente calificados, de personas muy serias, de críticos finísimos— coloca a Pizzuto incluso entre los grandes de nuestra literatura. Yo tengo, además, una gran simpatía por él, no lo conozco personalmente, pero me imagino que debe ser un hombre delicioso. Pero, ciertamente, para leer a Pizzuto se requiere, digámoslo así, una especie de fatiga, de preparación como la de quien se prepara para ir a confesarse con el cura, una especie de preparación casi ascética. Uno se dice “Esta-

mos listos, no lo estamos; finalmente, sí, lo leeremos y así lo entenderemos". Pero, a fin de cuentas, no todos los lectores pueden llevar a cabo estos ejercicios espirituales.

¿Sucede siempre que el placer que nos da un libro —y supongamos que haya sido un placer profundo— nos lleve a criticar positivamente ese libro? ¿No puede suceder que la lectura abandonada a sí misma nos juegue una mala pasada y haga difícil luego un juicio objetivo? Hace años usted escribió la reseña de una novela que lo había hecho pasar un buen rato, pero que lo dejaba perplejo. Aquella novela era Lolita de Nabokov. ¿Qué piensa hoy de ella?

Lolita es un libro difícil de juzgar porque es muy interesante, apasionante. Se lee con vivo placer pero no se llega a entender si se trata de un excelente producto industrial o de una obra de arte. Yo creo que este problema no ha sido planteado ni resuelto por los críticos. En suma, no puedo decir, a consciencia, que Nabokov sea un mal escritor. Algunos se han atrevido incluso a leer su más reciente libro, *Ada*, que me parece que tiene enormes pretensiones: inicia con un árbol genealógico de los personajes... Se siente en ese libro una gran erudición, también literaria. Por eso no se puede decir que Nabokov sea un autor que haya que echar a un lado, pero... queda siempre ese "pero" en el fondo. A veces hay atletas, como Nino Benvenuti, que ganan y no ganan, pierden, avanzan así algunos años, y luego, cuando encuentran a uno que lo hace realmente en serio, no hay nada que hacer: son derrotados. Porque se siente que falta el fondo. Lo dice el crítico deportivo: "falta el fondo". No estoy seguro de que Nabokov tenga ese fondo, pero no puedo negar que es un hombre extremadamente inteligente (aunque sea —me dicen, no quisiera calumniarlo— un gran admirador de la estación ferroviaria de Milán, y esto sienta un mal precedente. Pero tal vez es una calumnia).

Faguet escribía en 1912 que una novela se lee dejándose poseer por el alma de los personajes. Según el autor del Art de lire lo que sucede es que se experimenta en primera persona el alma del protagonista, uno se siente algún tiempo dentro de él y vive la propia vida con los ojos del personaje, a su manera. Esta posesión, esta identificación total con el personaje, ¿es tal vez una manera ingenua de leer? ¿Le ha sucedido a

usted alguna vez sentirse poseído por algún personaje, asumir su identidad por un tiempo, en su propio día a día?

No, hasta ese punto no me ha sucedido nunca. Pero sí, alguna rara vez, he visto a una persona viva como sosias de un personaje literario. Recuerdo que había en Florencia una señora —la vi poquísimas veces— que para mí era Anna Karenina. Pero son casos raros. Para tener a la vista a una gama de tipos así habría que leer las ochenta y pico novelas de Balzac.

Frecuente o no, lícita o ilícita, se diría que la “posesión” por parte de los personajes de una novela tiene también límites naturales. En realidad existen personajes que podemos admirar pero con los cuales nos sentimos extraños, con los cuales uno no llega a identificarse. Podría ser el caso de Zeno Cosini, protagonista de La conciencia de Zeno de Svevo. A un conocido mío, no carente de inteligencia y sensibilidad, no le gustó la novela porque encontraba que Zeno era una persona insoportablemente débil. ¿Cuál era exactamente su error?

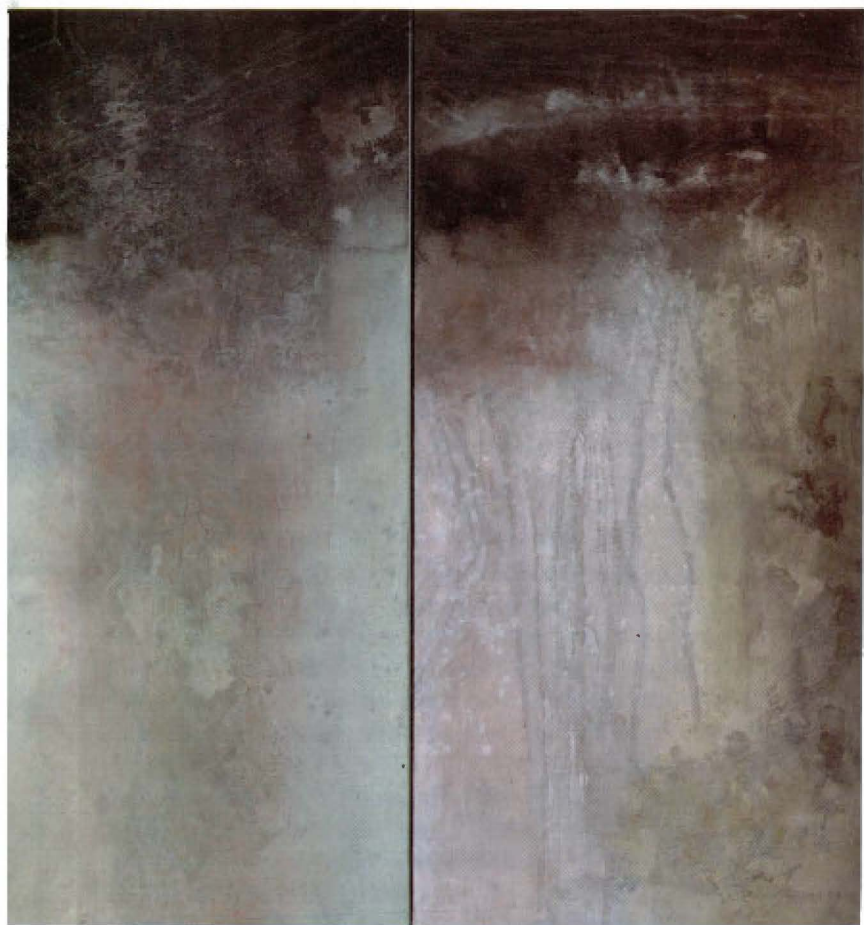
Hay muchos errores en esta afirmación. El principal es que el lector confunde la vida con el arte. Se ve que detesta a los hombres débiles. Puede ser que los deteste por razones muy privadas, íntimas, por haberlo experimentado en carne propia, digamos. Pero no se ve por qué un hombre débil no pueda ser protagonista de una novela. Yo creo que los débiles tienen mayor posibilidad de sobrevivir en el mundo del arte porque el fuerte tiene siempre más probabilidades de ser artificioso, falso, de ser un personaje, por así decirlo, ilusorio. El libro cuyo protagonista es un hombre fuerte es siempre un libro un poco artificioso, incluso conscientemente artificioso. En todas las novelas rusas, por ejemplo, hay siempre un hombre fuerte, pero sin falta es alemán.

Pasando a otro tema, hoy los personajes son en su gran mayoría seres visibles que se mueven y hablan en el espacio no interior de las pantallas de video y de los palcos escénicos. Llegamos así a otro tema : el teatro. ¿Tiene todavía alguna ventaja leer teatro en la época con mayor cantidad de representaciones que haya existido?

No se sabe si el teatro pertenece a la literatura. Esto es un hecho. Casi todas las historias literarias lo ignoran. Hay que hacer una historia aparte del teatro, porque nadie sabe dónde colocarlo. Si



Convergencia, 1998, mixta sobre tela, políptico, 160 x 240 cm.



el teatro es tantas cosas, si es una *summa* de todas las artes, si se debe juzgar la *pièce* como un producto ejecutado no a cuatro manos sino a seis, a diez, a veinte manos, en el cual participan el director, el peluquero, el escenógrafo, el vestuarista y el público, que algunos identifican con la obra misma sosteniendo que es el verdadero personaje de la comedia. Con todas esas complicaciones, no se sabe dónde acabará y cualquier obra maestra puede aparecer a su manera, digámoslo así. Pero nunca me ha sucedido que leo una mala comedia y modifico mi juicio luego de haberla visto en escena. Me ha sucedido en cambio lo contrario: ver una bella comedia y encontrarla horrible una vez que es llevada a las tablas. ¿De quién, entonces, es la culpa? ¿Del autor? ¿De los actores? ¿Del director? Este misterio está por descifrarse. Yo creo que a cierto punto de la manipulación la obra se escapa completamente de las manos del autor y se convierte en algo que ya no le pertenece.

¿Y la poesía? Sabemos leer la poesía. Emile Faguet sostenía que los versos deben leerse dos veces: primero en silencio, y luego en voz alta, para apreciar la música y el ritmo, considerados por él como el movimiento mismo del alma del autor. Hoy, sin embargo, los discos nos ofrecen también la lectura en voz alta del mismo poeta o al menos su manera de leerlos. ¿Debemos verla como una interpretación entre muchas posibles o como algo más?

El hecho es más bien problemático, porque puede suceder que los defectos pueden ser también virtudes. Por ejemplo, Saba era un espantoso lector de sus poemas. Recuerdo la primera vez que fui a verlo, en 1925, me parece. Yo era entonces muy joven. Fui a verlo con una gran admiración. El me acogió con su famosa cortesía y me recitó su último poema, que repetiré ahora con su voz, pero sin hacer el gesto; haría falta un gesto con la mano, la mano ondulante, aleteando ligeramente. Leía: “Il cane, / bianco sul bianco greto, / segue inquieto / un’ombra / la nera / ombra d’una farfalla, / che su lui gialla / volteggia” [“El perro / blanco sobre el blanco arenal / sigue inquieto a una sombra / la negra / sombra de una mariposa, / que sobre él amarilla / revolotea”]. Me pregunto si son bellos o feos estos versos. No lo sé. Si los oyéramos recitados por Gassman, por Albertazzi o por otros actores,

me espantaría, porque me parecerían una copia, una fea copia de este extraordinario original que yo capté en aquel momento. Pon-gamos estos versos en la boca de un autor y todo se derrumba. ¿Se ha equivocado el actor? No se ha equivocado, el pobre, no se ha equivocado. Pero tampoco se ha equivocado el autor, por des-gracia.

Pero, por ejemplo, sus versos, ¿el “Meriggiare pallido e assorto” suyo y el de un actor son lo mismo?

No, seguramente no son lo mismo. Las diferencias se notan, pero sobre todo en composiciones de mayor respiro. En ésta se trata a fin de cuentas de pocas palabras.

Hace 60 años la mayor fuerza que podía distraernos de la lectura no era lo audiovisual sino la pasión de vivir. “La vida no se lee —escribía nues-tro viejo maestro de lectura en 1912—, porque no es contemplativa”. ¿No es entonces la lectura un riesgo para la vida? ¿Se puede, en suma, amar la lectura al menos hasta cierto punto, sin quedarse fuera del pro-pio tiempo?

¿Usted me pregunta si se puede ser lector participando aún de la vida? Creo que sí. No veo una total incompatibilidad entre el vi-vir y el pensar. Esta antítesis existe, pero sólo cuando se lleva has-ta el exceso, en el exceso sí existe. Han existido personas que eli-minaron del todo el pensamiento y otras que, en cambio, han eliminado del todo la vida. El lector impune (no sé de quien sea esta definición), el lector encarnizado, el lector famélico que lo lee todo, no sé qué participación pueda tener en la vida, qué relación pueda tener con la vida: se convierte en un enfermo. Existen estos extremos. Pero también están los niveles intermedios. ¿Un Leopardi ha realmente renunciado a la vida? No lo creo, de veras no lo creo. Si medimos la vida en meses, en años, en semanas o incluso en hechos, en viajes, en experiencias, en mujeres, en amo-res, en negocios, en acciones... entonces podemos decir que Leopardi ha vivido muy poco. Pero, ¿realmente ha vivido muy poco? Esto permanece como una interrogante.

Poemas

Stéphane Mallarmé

Brise marine

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce coeur qui dans la mer se trempe
O nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!

Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...
Mais, ô mon coeur, entends le chant des matelots!

Poemas

Stéphane Mallarmé

Traducción: Nicole d'Amonville Alegría

Brisa marina

La carne está triste, ¡ay! y lo he leído todo.
¡Huir! Allá ¡huir! ¡Que hay aves ebrias, siento,
de estar entre la espuma ignota y los cielos!
Nada, ni viejos huertos que reflejan los ojos,
retendrá al corazón sumergido en el mar
¡oh noches! ni desierta la luz de mi fanal
sobre el papel vacío que lo blanco defiende
y ni la joven madre que al niño da su leche.
¡Saldré! Buque, meciendo toda tu arboladura,
¡leva ya el ancla hacia una exótica natura!

Una acidia, asolada por los crueles anhelos,
¡aún cree en el supremo adiós de los pañuelos!
Y, quizás, porque invitan los mástiles las trombas,
sean de los que un viento a los naufragios dobla
extraviados, sin mástil, mástil, ni fértil cayo...
Pero, oh corazón, ¡oye del marinero el canto!

II

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

II

¡El virgen, el vivaz y el hermoso este día
va acaso a desgarrar de un ebrio golpe de ala
duro lago ignoto al que embruja tras la escarcha
el glaciár transparente de vuelos sin huida!

Un cisne del pasado recuerda que se libra
magnífico él mismo aunque sin esperanza
por no habernos cantado la región, la morada,
cuando el invierno estéril brilló en melancolía.

Sacudirá su blanca agonía este cuello
que el espacio ha infligido al ave que lo niega,
mas no el horror del suelo donde el plumaje es presa.

Fantasma que a este lar su puro brillo ciñe,
lo inmoviliza el sueño frío de menosprecio
que viste entre el exilio inútil este Cisne.

III

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi! de tout cet éclat pas même le lambeau
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête
Excepté qu'un trésor présomptueux de tête
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice! la tienne
Oui seule qui du ciel évanoui retienne
Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

III

Victoriosamente huido el suicidio hermoso
¡tizón de gloria, sangre: oro, tormenta, espuma!
Oh risa si allá lejos se dispone una púrpura
a no tender real sino mi ausente foso.

¡Qué! De todo este fulgor ni tan siquiera el roto
se queda, es medianoche, en festiva penumbra
salvo que de cabeza presuntuosa fortuna
vierte su acariciada indolencia sin foco,

¡la tuya tan aún la delicia! La tuya
sí única en que del cielo desvanecido dura
un poco del pueril triunfo mientras te peinas

al claro cuando sobre los cojines la pongas
como un casco guerrero de emperatriz doncella
del que por figurarte se caerían rosas.

II

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, sylphe de ce froid plafond!

Le pur vase d'aucun breuvage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres!
A rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

II

Surgido de la grupa y vuelo
de un cristal fugaz de Bohemia
sin florear la amarga cena
se quiebra el ignorado cuello.

No bebieron jamás dos, creo,
bocas, ni su amante ni ella,
mi madre en la misma Quimera,
yo, ¡silfo de este frío techo!

Sin más brebaje el vaso puro
que una viudez inexhaustible
agoniza mas no se rinde,

¡beso ingenuo de los más fúnebres!
que nada expira porque anuncie
una rosa en lo oscuro oscuro.

III

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
A n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

Mais, chez qui du rêve se dore
Tristement dort une mandore
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre
Selon nul ventre que le sien,
Filial on aurait pu naître.

III

En la duda del Juego excelso
una puntilla que se niega
al no entreabrir como blasfema
sino ausencia eterna de lecho.

Oculto en el pálido espejo
unánime y blanco dilema
de alguna guirnalda con ella,
antes flota que darle entierro.

Mas, en quien con sueños se dora
tristona duerme una mandora
de la nada en el hueco músico

tal que hacia alguna claraboya,
filial, según vientre ninguno
pudimos nacer, sino el suyo.

Le tombeau d'Edgar Poe

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

La tumba de Edgar Poe

Tal y como en Sí mismo al fin la eternidad lo cambia,
el Poeta suscita con su espada desnuda
su centuria espantada por haber puesto en duda
¡que la muerte triunfaba en esta voz extraña!

Ellos, vil susto de hidra que oyó que el ángel daba
al habla de la tribu una esencia más pura
proclamaron muy alto bebido lo que embruja
en el flujo sin honra de alguna negra masa.

Del suelo y de la nube hostiles ¡oh agravio!
si conjunta no esculpe nuestra idea un grabado
para ornar deslumbrante la tumba de Edgar Poe,

calmo bloque caído desde un desastre oscuro,
que este granito al menos indique eternos bordes
a los dispersos vuelos Blasfemos del futuro.

La carne de la nada

Petr Král

Traducción: Nicole d'Amonville Alegría

Nunca insistiremos lo suficiente: aun cuando sólo busca aislar de todo ello la idea de la noción pura, Mallarmé es siempre un poeta de la sensación, lo sensible y lo secreto. Por lo demás, la idea, la noción mismas son sin duda para él sensaciones condensadas (sintéticas): aislarlas significa también magnificar, hacer que respiren mejor, las percepciones que, entretejidas, las constituyen. No hay más metafísica que la de lo físico y lo real, y Mallarmé lo sabía: si él, a su vez, hizo del poema una verdadera palabra metafísica no es sino porque cantante de la ausencia y músico del silencio supo primero anclarlo en la experiencia. Cuando adquirí mi ejemplar de la edición económica de *Igitur* (y otros textos), publicada por Gallimard en la colección Poésie, el azar quiso que ese ejemplar fuera un desecho caricatural: un libro, no sólo mal encolado y casi enseguida desencuadernado (como, desgraciadamente, es frecuente en la colección), sino a la vez tan mal guillotinado, que en lugar del esperado rectángulo la cubierta presenta un cuadrilátero groseramente torcido, del cual ningún lado es paralelo a otro, es decir: del que cada lado manda resueltamente al “cuerno” a los demás. Pasmado por el contraste entre esta pobre cosa hecha a la carrera y la ambición del poeta que soñaba con escribir un Libro absoluto, al principio estallé en carcajadas; luego, pasado el primer “susto”, pensé emocionado que el objeto revelaba al autor en la misma medida en que lo traicionaba, que por lo menos Mallarmé se encontraba tanto en lo absoluto de sus exigencias como en la relatividad anecdótica, tan divertidamente ilustrada por mi ejemplar, de sus encarnaciones.

La noción pura, incluso en su origen, no es sin duda más que un exceso de percepciones, un hecho sensible tan complejo y cargado de ecos internos que, justamente, al poeta le inspira el deseo

de saber más, de definir la “fórmula” del fenómeno sin que pierda por ello su riqueza concreta. ¿No son precisamente este exceso y este deseo los primeros en empujarnos a escribir a nosotros mismos? En Mallarmé asientan visiblemente sus evocaciones de vacíos y ausencias, como en “Brise marine” [Brisa marina], le vide papier que la blancheur défend [el papel vacío que lo blanco defiende]. Lejos de reducirse a una idea, el verso transmite la insistencia muy física con la cual, resplandeciente a la luz del día, la blancura de una página virgen puede, ante nuestros ojos, literalmente tensarla hasta romperla; con el *défend* [defiende] final, en el énfasis firme de su terminación, lo blanco llega a golpear el papel hasta rasgar —hendir— brevemente la superficie de su rectángulo plano. En “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui” [El virgen, el vivaz y el hermoso este día], la ausencia central la de los vuelos que no han acontecido es evocada a su vez mediante abundantes precisiones concretas, hasta que se convierte en una presencia a un tiempo fantasmagórica e “hiperreal”:

Ce lac dur oublíé que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui nont pas fui!

[duro lago ignoto al que embruja tras la escarcha
el glaciar transparente de vuelos sin huida!]

Asimismo, la nada que aparecía en la primera versión de “Renouveau” (llamada “Vere Novo”) no “despunta” sino tras unas evocaciones brutalmente materiales, cercada por ellas como el hueco en el centro de un suntuoso tálamo:

Et creusant de ma face une fosse à mon Rêve,
Mordant la terre chaude où poussent les lilas

J’attends, en m’abîmant, que le Néant se lève...

[y abriendo con mi rostro una tumba a mi Sueño,
mordiendo tierra cálida donde crecen las lilas

que la Nada despunte, abismándome, espero...]

A pesar de su aspiración a lo universal, René Daumal lo dijo, el vacío de Mallarmé es en efecto un vacío de algo, duraderamente marcado por aquello por lo que lleva luto; el *aboli bibelot dinanité sonore* [bibelot abolido de inanidad sonora] nombra tanto la aniquilación del bibelot como su última huella trémula en el aire en el que se ha desvanecido. La noción misma de la nada, a fuerza de relativizarla de esta suerte, toma por lo demás un aspecto parcial y concreto, se tiñe de los reflejos del mundo sensible y se mezcla íntimamente con su trama, como uno de sus componentes. Es poco decir, en suma, que la nada del poeta es tanto sensación como noción; además le sirve de medio, entre otros, para definir y reconstruir una sensación precisa, para iluminarla y abrirla a fin de que entregue su riqueza como tal. También en este sentido (no) es (sino) *la goutte... qui manque à la mer* [la gota que le falta al mar], y que se mezcla con él como último aroma, para dilatar mejor su onda y revelar toda su amplitud; *le château de la pureté* [el castillo de la pureza] que la retirada de la nada hace surgir conserva, asimismo, la fragilidad y el destello de un cristal, de un *fiolle vide* [frasco vacío] ligeramente azulado por *les cendres des astres* [las cenizas de los astros] y que, aun con la palabra *folie* [locura] yuxtapuesta, lejos de disolverlo en lo abstracto, imita de una forma más ágil y aérea la materia reflectante.

Los numerosos decorados desiertos que Mallarmé escenifica, a falta del drama a su vez desvanecido, *rien n'aura eu lieu que le lieu* [nada habrá tenido lugar sino el lugar], no rebosan menos con potenciales, sugerentes y susurrantes presencias antes de disiparse ante el escenario desnudo que, hieráticamente, las resume todas. El silencio que habita estos lugares está hecho de ecos, sin cesar sutiles matices hacen temblar y articular el vacío aparentemente unido que los decorados encierran:

Cet unanime blanc conflit
D'une guirlande avec la même,
Enfui contre la vitre blême
Flotte plus qu'il mensevelit

[Oculto en el pálido espejo
unánime y blanco dilema

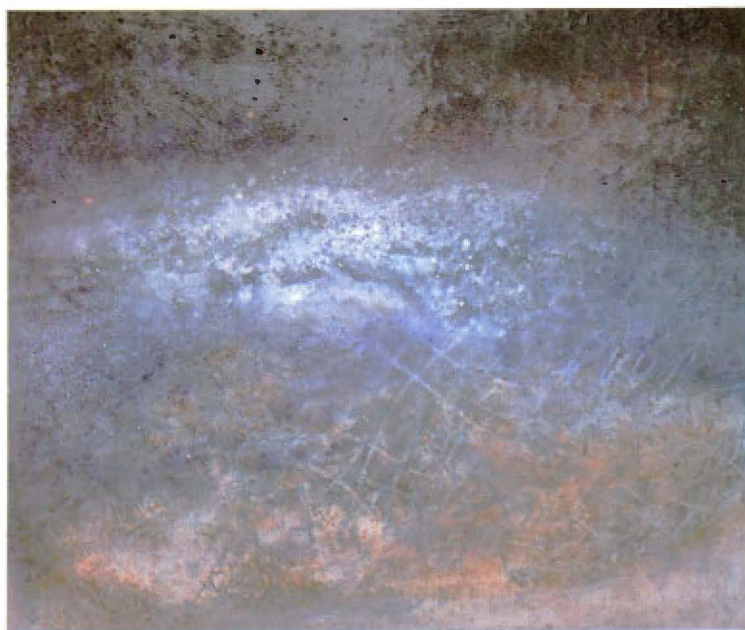
de alguna guirnalda con ella,
antes flota que darle entierro.]

Las constelaciones en las que Mallarmé dispone sus versos y las frases de sus prosas aumentan esta carga sensible. Además de distender sus formulaciones en cuanto a su sentido lógico, para explorar mejor sus atributos musicales y plásticos, el estallido en constelaciones confiere a los versos una evidencia inmediata que es lo contrario de una desencarnación: abriéndose a una marea de significados latentes, los vocablos “desplazados” forjan vínculos múltiples que sugieren una lectura tanto espacial como temporal y los exhiben juntos sobre la línea (la página) en un suntuoso “coágulo de sentido”, cuya presencia es tan *encombrante* [voluminosa] —desvectorializada— como lo concreto más material. Cuando al final del soneto en ix, *dans l’oubli fermé par le cadre* [en el cerrado olvido por el marco] del espejo, *se fixe/ De scintillations sitôt le septuor* [se fija/ de centelleos súbito el septeto], la inesperada asociación del *sitôt* [súbito] con el sustantivo final —por no hablar del repetido silbido de las “s”— basta para cargarlo con una energía inédita. Desde entonces, tan adherido al adverbio que se convierte en un *sitôt-le-septuor* [súbito-el-septeto], el nombre de la figura centelleante cae en cada lectura frente a nosotros con una urgencia que le confiere un peso máximo a la vez que un vigoroso poder de evocación. Gracias a su densidad, la trama verbal transforma en objeto consistente el más peregrino e impalpable suspiro, el encaballamiento polifónico de sonidos, timbres, colores —“a” y “t” oscuras, “r” rojas y alegres— endurece como una coraza el desvanecimiento mismo de un:

Ô rire si là-bas une pourpre s’apprête
À ne tendre royal que mon absent tombeau.

[Oh risa si allá lejos se dispone una púrpura
a no tender real sino mi ausente foso.]

A la vez, con este despliegue de invención verbal Mallarmé busca atrapar con sus redes la complejidad de objetos y sensacio-



Visión secreta, 1998, mixta sobre tela, 100 x 120 cm.



Indicio, 1999, mixta sobre papel hecho a mano, 80 x 56 cm.

nes reales, decir su materia indecible allí donde la mayoría se contenta con designarla. En este aspecto sus poemas en prosa son particularmente elocuentes; por lo demás y a pesar de su discreta autoironía, su mismo título "*Anecdotes ou poèmes*" [Anécdotas o poemas] reivindica este arraigo de los textos en lo "accidental". Para evocar el andar femenino, la frase en "*Le nénuphar blanc*" [El nenúfar blanco] flota y gira literalmente en torno a su objeto como si fuera un eco amplificado de los movimientos del vestido en torno al cuerpo de la caminante: *...la chère ombre enfouie en de la batiste et les dentelles d'une jupe affluant sur le sol comme pour circonvénir du talon à l'orteil, dans une flottaison, cette initiative par quoi la marche souvre, tout au bas et les plis rejetés en traîne, une échappée, de sa double flèche savante.* [...la querida sombra oculta en batista y los encajes de una falda que afluye sobre el suelo como para circunscribir desde el talón hasta el dedo del pie, en flotación, aquella iniciativa por la que la marcha se abre, muy abajo y arrojados los pliegues hacia la cola, una escapada, de su doble flecha sabia.] Tan rica en pliegues, destellos y temblores como una tela de verdad, la frase rutilante acerca los signos a las cosas, como el andar confunde carne y prenda.

En otra prosa particularmente conmovedora, "*Un spectacle interrompu*" [Un espectáculo interrumpido], Mallarmé parece nombrar la fascinación misma que le inspira lo concreto, el sentido que se yergue para él en su masa voluminosa. Cuando al final de un número de cabaret, un oso deja sin respiración al público e interrumpe sus aplausos al encaramarse sobre el domador, no encarna únicamente la imagen de una "reconciliación" entre el intelecto y el instinto, la civilización y la naturaleza inmemorial. Lo que, mediante su "gesto" imprevisto se propala por el escenario ante un auditorio mudo es también la incongruencia de un accidente "tontamente" material, elocuente por oposición a los artificios del discurso "estético" (la representación) cuyo encanto rompe momentáneamente para ceder la palabra, en lugar de a las ideas y los signos dispuestos, a la opacidad de las cosas simples, desde la masa inmediatamente inquietante del oso hasta el pedazo de carne que le tiran desde bastidores, para calmarlo, y que, *comme emportant parmi soi le Silence* [como llevándose entre sí el Silencio], éste acude a olisquear y a comerse, *de la marche étouffée de l'espèce*

[con la marcha ahogada de la especie]. A su vez, la farola que llena el intervalo con sus silbidos, perpetuando sobre los espectadores *un bruit lumineux d'attente* [un luminoso ruido de espera], no es más que silencio materializado, mientras que el accidente entero constituye el ejemplo mismo de una anécdota con resonancias cósmicas: *L'absence d'aucun souffle unie à l'espace, dans quel lieu absolu vivais-je, un des drames de l'histoire astrale élisant, pour s'y produire, ce modeste théâtre!* [La ausencia de aliento alguno unida al espacio, lugar absoluto en el que vivía yo, uno de los dramas de la historia astral eligiendo, para producirse en él ¡este modesto teatro!] Más que las pulsiones rechazadas o la vida opuesta al espectáculo (que no dejan de ser conceptos) el texto, en suma, glorifica lo único innombrable de toda materia, objeto o cuerpo, su sordera común que, escapando a los conceptos (pero suscitando en la misma medida la palabra), les confiere una elocuencia más profunda.

Ciertamente, en los textos de Mallarmé el mundo sensible aflora también a través de su propia presencia, que no cesa de traicionarse en él y de confrontarse con la de las cosas. Los repentinos jadeos de sus exclamaciones, que precipitan el curso de las frases hasta interrumpirlo un instante, logran acercar el sentido al aliento que las enuncia; ubicado en medio del famoso primer verso de "*Brise marine*", un simple *hélas* [¡ay!] confiere al verso un giro íntimo sin el cual hubiera podido reducirse a una mera sentencia: *La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres* [La carne está triste, ¡ay! y lo he leído todo]. Si bien la armadura de los vocablos se impone a quien *mal armé* [mal armado] de nacimiento ha tenido que reforzar con ella su pensamiento y su carne al mismo tiempo, su ser físico y frágil sigue ahí, tanto como lo real que busca aprehender y del cual él mismo forma parte. A su vez, es cierto, la renuncia es para él una gran fuente de inspiración, al punto que lo no vivido de su pequeña existencia de profesor, admitido y extendido al Ser en general, le procurará la última cara del sentido: *la des falaises vierges de toute existence et se dressant de la hauteur de leur absence* [acantilados vírgenes de toda existencia e irguiéndose con la altura de su ausencia]; su menudo cuerpo exhausto, con traje y corbata, habita aún el vacío de sus estancias y la maqueta de su destino, *parmi quelques meubles anciens et chers, et la*

feuille de papier souvent blanche [entre algunos muebles antiguos y queridos, y la hoja de papel a menudo en blanco].

Ciertamente, busca también tocar un vacío detrás de las cosas que, para él, se situaría más bien al fondo de éstas, una ausencia que sería igualmente su esencia, su invisible y luminosa médula. Ésta, no obstante, sigue siendo una carne y una desnudez, “una noción abrazable” que Mallarmé “quiere virgen” pero que desea estrechar como el hueco de lo no vivido y lo virtual que, exacerbado por su verbo, no cesa de engendrar presencias transparentes, pero plenas. A veces, también, son de una oscuridad inquietante, ardiente y húmeda a la vez:

Le pur vase daucun brevage
Que l’inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres!
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres.

[Sin más brebaje el vaso puro
que una viudez inexhaustible
agoniza mas no se rinde,

¡beso ingenuo de los más fúnebres!
que nada expira porque anuncie
una rosa en lo oscuro oscuro.]

En última instancia, no cabe duda de que la ausencia/presencia que Mallarmé intenta erigir como ídolo negativo traduce su esfuerzo por dar sentido y substancia, admitiéndola, a la ausencia misma de Dios, que funda todo (su) pensamiento sobre la modernidad. No obstante, este proyecto general (y compensador) sigue siendo inseparable de las maneras muy concretas de estar en el mundo, de ver y sentir, con las que se ha alimentado y que Mallarmé, uno de los primeros, ha desarrollado desde una escritura a un tiempo lírica y seca —incluso pedante— hasta una concepción de la imagen (poética y plástica) de la que incluso sus

“espacios en blanco” forman parte integrante. En el texto del poeta que, la otra noche, entreví en mi sueño, la expresión “côtes du Nord” se aplicaba de forma evidente a dos cosas a la vez: a las tablas de un escenario desierto con un lustre seco y frío, y a los bloques medulosos y masivos de unas apetitosas costillas de buey. Me parece que la metafísica de Mallarmé —el que, en todo caso, he buscado cernir— debería de hallarse allí toda entera.

Château, julio 1998

Poesía y vida

Hugo von Hofmannsthal

Traducción: Mariano Villanueva Soler

Me han invitado Vds. a venir para que les diga algo sobre un poeta de nuestro tiempo, o sobre algunos de ellos, o sobre la poesía en sí. Oirán con gusto aquello de lo que, así cabe pensarlo, me gusta hablar. Todos nosotros somos jóvenes y, por tanto, y a tenor de las apariencias, nada será más cómodo y sin complicaciones. Estoy realmente convencido de que no me resultaría demasiado difícil agrupar de tal arte un par de centenares de verbos y adjetivos que les haría pasar un ameno cuarto de hora. Y lo creo así principalmente porque sé que todos somos jóvenes y puedo imaginarme con bastante aproximación a qué son les gusta bailar. Es relativamente fácil ganarse las simpatías de la generación a la que se pertenece. «Nosotros» es una hermosa palabra, los países de nuestros contemporáneos se extienden como grandes telones de fondo hasta las orillas del mar, más aún, hasta las estrellas, y bajo nuestros pies yacen los ya pasados, hacinados, como prisioneros, en abismos transparentes. Hay varias maneras falsas, pero placenteras, de hablar de la poesía de nuestro tiempo. Vds. especialmente están habituados a escuchar discursos sobre las artes. Retienen en su memoria un número increíble de eslóganes y de nombres propios y todos ellos les dicen algo. Han llegado tan lejos que ya nada les desagrade. Tendría que guardarme de confesarles que a mí la mayoría de estos nombres no me dice nada, absolutamente nada, y que de lo que se designa bajo tales nombres ni siquiera una mínima parte me produce algún tipo de satisfacción. Debería ocultarles que creo haber llegado a la firme convicción de que, dada la naturaleza muda de las artes, sólo se prestan a discusión sus aspectos más accidentales y menos valiosos y que tanto más se busca refugio en el silencio cuanto más cerca se está de los hondos fundamentos del arte. Me creo, pues,

en el deber de desengañarles acerca de que exista una gran diversidad en nuestro modo de pensar. Pero la primavera ahí fuera y la ciudad en que vivimos con sus numerosas iglesias y sus múltiples jardines y la pluriforme diversidad de la gente y el elemento singular y engañoso que dice sí a la vida vendrían en mi ayuda con tan copiosos velos multicolores que creerían que he hecho un sacrificio con vds., cuando lo he hecho contra Vds., y me alabarían.

Creo, por otra parte, que no me resultaría excesivamente difícil situarme en una posición inesperada y casi divertida opuesta a sus gustos y a sus hábitos estéticos. Pero ya sea que frente a las afirmaciones con las que intentaría explicar tales cosas reaccionen Vds. con la risa de los augures y de los lectores demasiado acostumbrados a folletines, o que las escuchen con persistente animadversión, en ningún caso me forjaré la ilusión de haber sido comprendido por Vds., en ningún caso de que han tomado nota de mi opinión más que de una manera puramente formal y para salvar las apariencias. Me veré atacado con argumentos que no me afectan y defendido con argumentos que no me protegen. Me hallaré a veces desamparado como un niño pequeño y otras incapacitado como un hombre demasiado viejo para hacerse comprender: y todo ello en mi propio campo, en mis propios asuntos, en aquello en lo que tal vez soy un poco entendido. Pues una especie de buena educación les impediría desplazar la discusión a zonas vecinas para mí totalmente prohibidas a causa de mi ignorancia, tales como la historia, la historia de las costumbres o la sociología. Pero en el ámbito de mi pequeño dominio les vería luchar con artillería pesada contra lo que yo considero espantapájaros y saltar alegremente sobre arroyuelos que son para mí eternas fronteras abismales, mortalmente poderosas. Aunque mi desconfianza sería aún mayor si ocurriera que concuerdan en algo conmigo. Estaría entonces doblemente convencido o de que se ha entendido en sentido figurado lo que he pretendido decir en sentido literal o de que se ha producido algún otro engaño.

Toda alabanza que pueda tributar a mi poeta les parecerá cica-tera. Les llegará su sonido tenue y débil a través de un amplio abismo de silencio. Sus críticos y árbitros del arte tienen, cuando alaban, la boca llena como tritones escupidores de agua; pero sus

alabanzas se dirigen a los escombros y a partes aisladas, la mía al todo; su admiración a lo relativo, la mía a lo absoluto.

A mi parecer, se ha perdido por entero el concepto de la totalidad en el arte. Se han combinado la naturaleza y su imitación para formar una especie de inquietante cosa híbrida, como los cuadros panorámicos y los gabinetes de figuras de cera. Se ha rebajado el concepto de la poesía hasta reducirlo a una confesión embellecida. Son responsables de una enorme confusión algunas palabras de Goethe, expresadas en un lenguaje figurado demasiado sutil para ser captado por los biógrafos y redactores de notas. Recuérdense las peligrosas metáforas sobre la poesía de ocasión o la de «escribirse algo desde el alma». No sé qué otra cosa podría parecerse más a la pintura de un panorama que la manera como las biografías de Goethe despachan a Werther con la insolente indicación de hasta dónde llegan las experiencias individuales realmente vividas y dónde comienza el telón de fondo pintado. Se ha creado así un nuevo órgano para disfrutar de lo informe. En los últimos decenios, filólogos, periodistas y pseudopoetas han impulsado de consuno la descomposición de lo espiritual en el arte. Que hoy ya nos entendamos entre nosotros, que tenga yo más dificultad en hablarles de un poeta de su tiempo y de su lengua que un viajero inglés en ofrecernos información real acerca de las costumbres y las concepciones de un pueblo de Asia, todo ello es consecuencia de la gran pesadez y la fealdad que numerosos espíritus devoradores de polvo han introducido en nuestra cultura.

No sé si bajo la fatigosa garrulería de la individualidad, del estilo, del sentimiento, de los estados de ánimo y cosas parecidas no han llegado Vds. a perder la conciencia de que el material de la poesía son las palabras, de que un poema es un ingrátido tejido de palabras que, a través de su disposición, su sonido y su contenido, al unir el recuerdo de lo visible y el recuerdo de lo audible con el elemento del movimiento, produce una situación anímica exactamente descrita como fugitiva y soñadora, a la que llamamos estado afectivo del espíritu. Si consiguen reencontrar el camino hacia esta definición de la más ligera de las artes, se habrán descargado del peso de un confuso cargo de conciencia. Las palabras lo son todo, las palabras con las que se puede llamar

a una nueva existencia a las cosas vistas y oídas y es posible imaginarlas, según leyes inspiradas, como algo en movimiento. No hay camino directo de la poesía a la vida, ni de la vida a la poesía. La palabra como soporte de un contenido vital y la ensoñadora palabra hermana que puede haber en una poesía tienden a separarse, flotan distantes como los dos cubos de un pozo. No es ninguna ley externa la que expulsa del arte las sutilezas de la razón, toda discusión con la vida, toda inmediata referencia a la vida y toda directa imitación de la vida, sino la simple imposibilidad: estas pesadas cosas pueden vivir en la poesía tan mínimamente como las vacas en las copas de los árboles.

«No es el sentido» —y me sirvo aquí de las palabras de un autor para mí desconocido, pero valioso— «lo que determina el valor de la poesía (pues entonces sería una especie de sabiduría, de erudición), sino la forma, que no tiene en absoluto nada de extrínseco, sino que es aquello profundamente excitante en la cadencia y en el tono en virtud de lo cual los espíritus originales, los maestros, se han distinguido siempre, en todas las épocas, de los imitadores, de los artistas de segunda fila. Tampoco es un hallazgo aislado, por feliz que sea, en una línea, una estrofa o una sección más amplia, el que determina el valor de una composición poética. Es el conjunto, la relación de cada una de las partes entre sí, la secuencia necesaria de lo uno a lo otro lo que caracteriza, ante todo, la poesía elevada».

Añado dos observaciones más, que son poco menos que obvias.

Ni el estilo retórico, que utiliza la vida como materia, ni las reflexiones en lenguaje sublime tienen ningún derecho al nombre de poesía.

Acerca de lo único determinante, esto es, la selección de las palabras y el orden en que deben ser puestas (el ritmo) sólo deben juzgar, en última instancia, en el poeta la cadencia y en el oyente la sensibilidad.

Esto, que es lo único que constituye la esencia de la poesía, es casi siempre ignorado. No conozco, en ningún estilo artístico, un elemento más vergonzosamente desvalorizado entre los nuevos sedicentes poetas alemanes que el epíteto. O se les añade sin pensar o con un deliberado propósito de pintura chillona que lo paraliza todo. Pero resulta aún más irritante la insuficiencia del sen-

timiento rítmico. Se diría que ya prácticamente nadie sabe que es ésta la palanca de todo efecto. Sería el mayor de todos los poetas alemanes de los últimos tiempos aquel del que pudiera decirse que tiene los adjetivos que no han nacido muertos y que sus ritmos no van nunca en contra de su voluntad.

Todo ritmo lleva en sí la línea invisible de aquel movimiento que es capaz de producir. Si los ritmos se estancan, los gestos apasionados en él ocultos se convierten en tradición, como aquellos de que se componen los ballets ordinarios de escasa valía.

No puedo dar la bienvenida a las «individualidades» que no tienen un tono personal y cuyos movimientos interiores se acomodan a ritmos ocasionales. Soy incapaz de escuchar sus cadencias de Uhland o de Eichendorff y no envidio a nadie cuyas grandes orejas puedan hacerlo.

El tono personal lo es todo. Quien no se atiene a él, renuncia a su libertad interior, que es la única que puede hacer posible la obra. El más valeroso y el más fuerte es aquel que con mayor libertad es capaz de poner sus palabras, pues nada es tan difícil como arrancarlas de sus falsas y sólidas conexiones. Una relación nueva y osada de palabras es el más valioso obsequio para el espíritu, en nada inferior a una estatua del efebo Antinoo o a la poderosa bóveda de un portal.

Que se nos deje ser artista en palabras, como otros lo son en piedras blancas y de colores, en bronce batido, en tonos musicales puros o en la danza. Que se nos alabe por nuestro arte, como a los oradores por sus sentimientos y su empuje, a los sabios por su sabiduría, a los místicos por sus iluminaciones. Y si se quieren, a cambio, confesiones, deben buscarse en las memorias de los estadistas y los literatos, en las declaraciones de los médicos, de las bailarinas o de los toxicómanos. Para quienes no saben distinguir entre lo material y lo artístico el arte no existe en absoluto. Pero incluso para éstos hay suficientes páginas escritas.

Les causo asombro. Se sienten desilusionados y descubren que expulso a la poesía de la vida.

Se asombran de que un poeta alabe las reglas y vea la totalidad de la poesía en la secuencia de las palabras y en las cadencias. Pero hay demasiados aficionados que alaban las intenciones y todo cuanto carece de valor tiene servidores en todas las cabe-

zas toscas. Y no se preocupen: les devolveré la vida. Sé bien que el arte está referido a la vida. Amo la vida, o, por mejor decir, no amo otra cosa sino la vida. Sólo que no me gusta que se quieran poner colmillos de elefante a los retratos de personas ni que se coloquen en los bancos de piedra de un jardín figuras de mármol, como si fueran paseantes. Deben perder la costumbre de pedir que se escriba con tinta roja para hacer creer que se escribe con sangre.

Les he hablado demasiado de efecto y demasiado poco de espíritu. Sí, porque considero que el efecto es el alma del arte, su alma y su cuerpo, su núcleo y su corteza, su esencia entera. Si no causa efecto, no sé para qué existe. Pero si actúa a través de la vida, a través de lo que hay de materia en él, también en este caso sabría para qué existe. Se ha dicho que puede percibirse entre las artes el mutuo intento por abandonar la esfera propia de su eficacia y añorar los efectos de un arte hermano: y que como meta común de todos estos anhelos por efectos ajenos destaca claramente la música, porque es en esta especialidad artística donde la materia queda superada hasta el olvido.

El elemento del arte de la poesía es de naturaleza espiritual, son las palabras flotantes, las palabras infinitamente polivalentes suspendidas entre Dios y las criaturas. Una escuela poética de una época semipasada, animada por las mejores intenciones, se ha hecho culpable de mucha rigidez y estrechez de mente al recurrir con excesiva abundancia en sus poemas a las comparaciones con piedras preciosas, bustos, joyas y edificios.

Con esto queda dicho por qué las composiciones poéticas como las copas de insignificante apariencia pero encantadas, en las que cada cual ve la riqueza de su alma, pero las almas indigentes no ven apenas nada.

Comenzando por los Veda y la Biblia, sólo los vivientes pueden alcanzar todos los poemas, sólo los vivientes pueden disfrutarlos. Una piedra tallada, un hermoso tejido se da siempre, pero un poema acaso una sola vez en toda la vida. Un gran sofista ha reprochado a los poetas de nuestro tiempo que es muy poco lo que saben del fervor íntimo de las palabras. Pero ¿qué saben los hombres de este tiempo del íntimo fervor de la vida! Quienes no conocen ni la soledad ni la compañía, quienes no saben ser ni

altivos ni humildes, ni fuertes ni débiles, ¿cómo podrán descubrir en los poemas los signos de la soledad y de la humildad y de la fortaleza? Cuanto más capaz de hablar es alguien y cuanto más fuerte es en él la apariencia del pensamiento, más alejado está de los inicios de los senderos de la vida. Y sólo al precio de recorrer los caminos de la vida, con las fatigas de sus simas y las fatigas de sus cimas, se alcanza la comprensión del arte espiritual. Pero los caminos son tan largos y sus incesantes vivencias se devoran tan inexorablemente entre sí que pesa sobre el corazón, como una parálisis mortal, y sin embargo divina, la inutilidad de toda explicación, de todo razonamiento, y quienes de verdad comprenden se tornan taciturnos como los espíritus auténticamente creadores.

Me han invitado a venir para que les hable de un poeta. Pero no puedo contarles nada que no puedan contarles sus poemas, ni sobre él ni sobre otros poetas ni sobre la poesía en sí. A quienes menos debe preguntárseles qué es el mar es a los peces. Lo más que pueden decirnos es que no es de madera.

Tomado de: Hofmannsthal, Hugo von. *Instantes griegos y otros sueños*, Valladolid, España, Cuatro Ediciones, 1998.

Ulises Carrión o el Arte de acabar con la literatura

Víctor Sosa

En *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes aborda un tema que —salvo en los lúcidos escritos de Blanchot— había sido soslayado por la crítica moderna: el tema de la imposibilidad de superar el mito literario —esa larga historia de “una lengua espléndida y muerta”, de la cual el escritor ya no es responsable pero es, aún, dependiente. Para Barthes, el escritor contemporáneo se debate en una contradicción insoluble: o continúa admitiendo las heredadas convenciones de la forma —sin superar el mito literario—, o se abre al mundo del presente, ese “mundo civil (que) forma ahora una verdadera Naturaleza, y esa Naturaleza habla, elabora lenguajes vivientes de los que el escritor está excluido”. Ante tal disyuntiva lo que se impone es una “renuncia de la Literatura”, un “grado cero de la escritura” que resuelva en su silencio la contradicción y que posibilite —una vez superado el “mito literario”— la reconciliación entre escritura y mundo.

Me interesa detenerme en ese “mundo civil” barthesiano de donde emanan nuevos lenguajes vivientes que nada tienen que ver con la “espléndida y muerta” lengua de nuestros ancestros, y que mucho tienen que ver con los medios masivos de comunicación, con la lingüística estructural, con la información y con el concepto de aldea global propuesto por McLuhan. Y me interesa porque esos nuevos lenguajes, por un lado, ayudan a destrabar el *impasse* en el que había caído la escritura —y que fue denunciado por Barthes en su momento— y, por otro lado, posibilitan una saludable permutación entre las artes visuales y las artes escriturales o literarias. Provocan, también, una significativa desertión del campo poético-literario al vecino campo de las artes visuales. Marcel Broodthaers, Vito Acconci, Robert Filliou, Dieter Roth, Ian Hamilton Finlay, Jochen Gerz y Ulises Carrión, entre otros, son

artistas que, luego de una iniciación literaria convencional como poetas o prosistas, deciden *renunciar a la literatura* y entregarse a la experimentación en el campo de las artes visuales. Esta entrega, este cambio en el tablero de la creación, no establece, sin embargo, un abandono del lenguaje escritural, sino un abandono de sus códigos de significación y simbolización —en tanto “lengua espléndida y muerta” —para integrarlo a una nueva estructura de significación que abarque por igual los aspectos semióticos y semánticos de la escritura.

Es verdad que ciertas vanguardias históricas ya se habían dado a la tarea de religar y de subsanar el hiato entre imagen y escritura, pero, si bien éstas —a partir de la pionera proeza mallarmea— llevaron a cabo el icárico esfuerzo de fundir escritura y pintura —como parte de una desmesura mayor: fundir arte y vida—, habrá que reconocer, sin desconocer sus méritos y alcances, que dichas nupcias fueron artificiosas y efímeras; ni los poetas-artistas —salvo, en cierto sentido, Apollinaire (su libro *Caligramas* se iba a titular en un principio *Yo también pinto*)—, ni los artistas-poetas, lograron fusionar lenguaje visual y lenguaje poético para dar lugar a una tercera instancia estética. Pintaron y escribieron —como Cocteau, Max Ernst, Jean Arp, Chirico, Picasso, Michaux y tantos otros— sin abolir las fronteras entre pintura y escritura. Fueron cíclopes bicéfalos, dotados del privilegio de la simultaneidad, pero no del don del sincretismo que posibilitara la proteica mistura de esas dos materias expresivas. Nada más alejado, formalmente hablando, de un poema futurista que una pintura futurista.

Los juicios anteriores serían injustos si no tomamos en cuenta también las enormes aportaciones y ampliaciones de registros estéticos instituidos por las vanguardias: los poemas fonéticos y simultáneos de los dadaístas, la música ruidista de Russolo, el lenguaje *zaum* de los rusos, las “palabras en libertad” de Marinetti y los libros visuales del surrealista Max Ernst, que ejercieron un innegable influjo en las generaciones subsiguientes.

Es a partir de los años sesenta —en esa segunda gran ola vanguardista que atraviesa el siglo— y del *retardo* de la escritura con respecto a las artes visuales —la cual sí elabora “lenguajes vivientes” —cuando tiene lugar la aparición del *libro de artista*, vincula-

do, por un lado, con la poesía concreta y el letrismo y, por otro, con el libro-objeto. Como ya señalamos, los primeros libros de artista fueron realizados por hombres de letras, poetas y narradores que vivieron la “tragicidad de la escritura” (Barthes) y que optaron, no por el silencio, sino por una refuncionalización del lenguaje dentro de una nueva y vital realidad histórica. En ese contexto se impone una figura singular: Ulises Carrión (Veracruz, 1941-Amsterdam, 1989).

Ulises Carrión estudia Filosofía y Letras en la ciudad de México, París y Leeds. En 1966 publica *La muerte de Miss O* —Ediciones Era— y en 1970 *De Alemania* —Joaquín Mortiz—, dos volúmenes de narraciones donde ya se pueden rastrear sus intereses por trascender lo meramente literario. A mediados de los sesenta, luego de ejercer funciones como bibliotecario en la Casa del Lago, Carrión decide instalarse definitivamente en Europa, primero en París, luego en Inglaterra, para establecerse, desde 1970, en Amsterdam. En la ciudad de los canales el mexicano participa en el *In-Out Center*, uno de los primeros espacios alternativos para artistas visuales desarrollados en Europa al margen de galerías y museos. Dicho contacto con estos “lenguajes vivientes” precipita en Carrión la decisión de abandonar la literatura convencional y abrirse a búsquedas expresivas visuales, aunque sin abandonar el lenguaje como materia prima de su discurso. “Mis libros —dice Carrión en una entrevista— son objetos de arte que no se leen como un volumen tradicional —los textos suelen ser brevísimos—, sino que pueden transformarse en comunicativos a través de sensaciones táctiles, y utilizan el espacio. No fue por azar que cuando comencé con estas cosas, los escritores las rechazaron de plano mientras que los artistas plásticos las aceptaron inmediatamente. A esto se agrega que yo no usaba el lenguaje ni para convencer ni para conmover, sino de una manera puramente abstracta, desechando inclusive la retórica y hasta la gramática en lo que hace a la lógica de las construcciones”.

En 1972 Ulises Carrión publica en Amsterdam *Sonnet(s)*, libro mimeografiado y de tiraje limitado que se componía de un soneto de Dante Gabriel Rossetti —poeta y, significativamente, pintor inglés, promotor del prerrafaelismo— repetido cuarenta y cuatro veces con variaciones de puntuación, de versificación y de sintaxis.

La interrelación entre lo visual y lo conceptual queda sustantivada desde la elección del poeta-pintor hasta los reacomodos e intervenciones en el texto de origen. Carrión se apropia de un texto ajeno para *anonimizarlo* en su deconstrucción, en sus posibilidades combinatorias y en sus representaciones formales; así, lo hace suyo, al rehacerlo en su serialidad signifiante, y lo abre al lector a partir de una propuesta que, sin desactivar el sentido literario, hace del texto una estructura visual en constante reacomodo.

Un año después, Carrión publica *Amor, la palabra*: veintidós definiciones, antónimos, sinónimos y derivados de la palabra “amor” tomados de diferentes diccionarios de español. Otra vez el lenguaje *toma cuerpo* pero ahora enfatizando las ramificaciones estructurales, etimológicas y asociativas de la Palabra. Carrión se interna —de manera *rizomática*— en las capas geológicas del lenguaje, más que por una motivación científica —con el quirúrgico escalpelo en ristre del cirujano—, por una motivación lúdica, de encuentro sorpresivo y sorprendente con esa biología elemental de la materia lingüística.

Obviamente, Carrión estuvo muy interesado en la ciencia y, fundamentalmente, en las matemáticas. En una carta a Octavio Paz, fechada el 3 de abril de 1973 y publicada en la revista *Plural*, el veracruzano confiesa: “Siempre tomé por cierto que las matemáticas eran aburridas y la ciencia prosaica. Ahora, en cambio, entender por qué hierve el agua me parece más fascinante que las confusas confesiones de Fulanito de Tal. Y las matemáticas puras excitan mi imaginación más que las invenciones verbales de nuestros más visionarios literatos.” Octavio Paz —quien algunos años atrás había publicado *Topoemas* bajo el influjo de la poesía concreta brasileña— no fue inmune a las experimentaciones multidisciplinarias de Carrión. En respuesta a la carta ya citada, Paz refleja dicho interés: “¿Por qué me interesa tanto lo que hace, lo mismo sus (des) construcciones poéticas que sus textos teóricos? Quizá por su *elegancia*, en el sentido matemático de la palabra. En seguida, por su humor seco (...). En fin, porque sus textos son realmente literatura. Usted convierte lo que llama ‘estructuras en movimiento’ en textos o, más bien, antitextos poéticos. Textos únicos y destinados a una empresa única: la destrucción del texto y de la literatura. (...) Usted se propone hacer *otra* literatura. Todos han

querido hacer lo mismo, pero usted introduce una variante: su literatura *otra* no es suya sino de los otros. Reconozco en esta declaración a la tentación que ha inspirado a las sucesivas vanguardias de nuestro tiempo, de Mallarmé para acá: escribir un texto que sea todos los textos o escribir un texto que sea la destrucción de todos los textos. Doble faz de la misma pasión por lo absoluto”.

Tell me What Sort of Wall Paper Your Room Has and I Will Tell You Who You Are, es un libro realizado con muestrarios de papel tapiz, acompañados por textos mecanografiados: “My doctor’s room”, “My lover’s room”, “My wife’s room”, etc., donde el “humor seco” —señalado por Paz— se articula con lo visual y con lo táctil del objeto artístico. En efecto, el libro se objetualiza, deviene cosa y lugar en el mundo, en la misma medida en que el texto se diluye o se minimiza dentro de la página.

Similar actitud plantea Carrión en *Verzamelde Werken (Collected Works)*, libro compuesto por pinturas al óleo previamente recortadas y pegadas sobre las páginas. Se impone, en este caso, una paráfrasis irónica de los libros de arte, pero, en lugar de reproducir la obra pictórica, Carrión introduce la obra misma —o una suerte de sinécdoque de la obra— dentro del objeto libro. Más que una *referencia* visual de la obra pictórica— como cuando abrimos un catálogo de una exposición de Monet— nos encontramos con una *concretud* que sólo remite a sí misma; los “cuadros” encarnan en ese lugar antaño reservado para su reproducción: el libro. Permutación de valores culturales y de funciones: pintura-libro-cuadro que deviene obra autónoma en movimiento.

A principios de 1975, Carrión abre *Others Books and So*, centro de distribución y exposición de libros de artistas que luego se extenderá a otras disciplinas análogas: performances, arte de sellos, poesía sonora, videoarte y arte correo. “Lenguajes vivientes”, verdaderos túneles expresivos por los que el escritor puede escapar de la cárcel —“esa lengua espléndida y muerta”— meticulosamente construida por sus mayores.

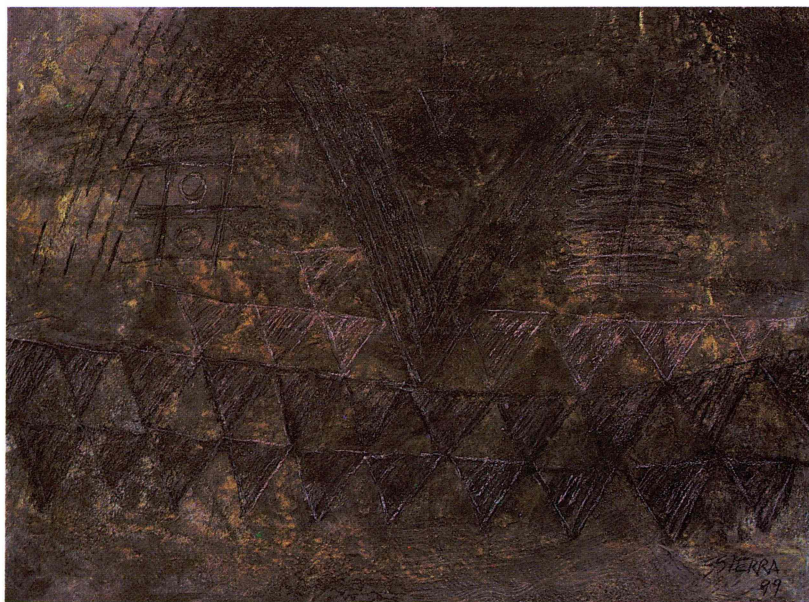
Carrión continuó *construyendo* libros de artista —dejó unas treinta obras bajo esta denominación— al mismo tiempo que ramificaba sus actividades hacia el cine, el video y la radio. Sus búsquedas, cada vez más orientadas hacia las estructuras elementa-

les del proceso artístico en sí, lo llevaron hacia un arte de acción de tipo conceptual. Durante el festival *La Ciudad*, en Amsterdam, Carrión organizó un recorrido guiado por la ciudad, siguiendo el formato de las visitas organizadas para turistas. En un autobús una edecán uniformada narraba al público, no la historia de la ciudad y de sus monumentos y edificios más representativos, sino la historia privada de dos habitantes de dicha ciudad y los lugares de importancia dentro de esa relación amorosa. Nuevamente la permutación de géneros —el formato o la estructura de esos géneros— adquiere preeminencia en la obra artística: la narración sentimental y subjetiva, de novela stendhaliana, encarna en las previsibles visitas guiadas para turistas; es decir, se descontextualiza lo narrado para insuflarle, con su nueva presentación, un *extrañamiento* jamás alcanzado de haber sido leída dicha historia en un libro con características tradicionales.

Una de las últimas acciones de Carrión fue *Lilia Prado Superstar*, la cual consistió en organizar en Amsterdam un festival de cine, con la participación en vivo de la actriz mexicana. El conceptualismo de Carrión llega así a una suerte de *grado cero* de la expresividad autoral. Más allá del recurrente recurso en su obra de articular o combinar la realidad (Lilia Prado) y la ficción (Lilia Prado) —recurso que sólo puede ser asimilado de manera conceptual—, prácticamente no hay aquí (si desconsideramos la exuberante presencia de la actriz) objeto artístico alguno; su obra deviene inasible, y como dice Sebastián López —su amigo y biógrafo—: “Carrión no creaba objetos sino situaciones, contextos, posibles acciones. Para él una obra sin la participación de los otros no tenía sentido, y en ella las estructuras que la generan y que ésta produce son lo importante”. Arte encarnando en vida y vida que se *artistiza* a partir de una mirada, de una actitud en la mirada. Obviamente, llegar a esta *naturalidad* exige un alto grado de *artificio*, y esa tal vez sea una de las mayores contradicciones del conceptualismo artístico e, incluso, del intento icárico de las vanguardias históricas. Quien quiere acabar con el arte está condenado a repetirlo y a eternizarlo en su misma acción destructora. Podemos combinar las piezas —Ulises Carrión supo hacerlo muy bien—, las blancas: la vida, las negras: el arte, y viceversa, pero lo que no podemos es acabar con el juego. El juego es la cultura y

jugamos —en esta pérdida de inocencia original— por educación, o, en otros términos, por necesidad.

Ulises Carrión —como tantos— no escapó del juego (muere jugando, en Amsterdam, hace ahora diez años, en 1989), escapó de la Literatura —espléndida y muerta— para inventar un arte combinatorio que fuera, no un ritual vacío, sino una reconciliación y una nueva utopía del lenguaje.



Punto de unión, 1999, mixta sobre papel hecho a mano, 100 x 80 cm.



Códigos, 1999, mixta sobre papel hecho a mano, 100 x 80 cm.

Fragmentos y poemas

Ulises Carrión

LO QUE ES UN LIBRO:

Un libro es una secuencia de espacios.

Cada uno de estos espacios se percibe en momentos distintos.

Un libro no es un estuche de palabras, ni un cargador de palabras.

Un escritor, contrariamente a la opinión popular, no escribe libros.

Un escritor escribe textos.

El hecho de que un texto esté contenido en un libro, depende sólo de las dimensiones que ese texto tenga; o en caso de una serie de textos cortos (poemas por ejemplo), depende de su número.

Un texto literario (prosa) contenido dentro de un libro, ignora el hecho que el libro es una secuencia autónoma de espacio-tiempo. Una serie de más o menos textos cortos (poemas u otros) distribuidos a través de un libro siguiendo un orden determinado revela la secuencia natural del libro.

En el arte nuevo escribir un texto es sólo el primer eslabón de la cadena que va del escritor al lector.

En el arte nuevo el escritor asume la responsabilidad total del proceso.

PROSA Y POESÍA

En un libro viejo todas las páginas son iguales. El escritor siguió al escribir su texto únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro. Las palabras pueden ser diferentes en cada página; pero cada página, como tal, es idéntica a las precedentes y a las que siguen. En el arte nuevo cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir.

Un libro de 500 páginas, o de 100 y hasta de 25, en que todas las páginas son iguales, es un libro aburrido como libro, por más emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impreso en las páginas.

Todavía hay y siempre habrá, gentes a quienes les gusta leer novelas. También habrá siempre gentes a quienes les gusta jugar ajedrez, contar chismes, bailar mambo o comer fresas con crema.

Un libro de poemas contiene tantas o más palabras que una novela, pero usa siempre el espacio real, físico, en el que éstas aparecen de un modo más intencionado, más evidente, más profundo.

Porque para transcribir el lenguaje poético sobre el papel, es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético.

La poesía es canto, repiten los poetas. Pero no la cantan. La escriben. La poesía es para decirse en voz alta. Pero no la dicen en voz alta. La publican. El hecho es que la poesía, tal como se da “naturalmente” en nuestra realidad, es poesía escrita e impresa, no cantada y dicha. Con esto la poesía no ha perdido nada. Ha ganado así una realidad espacial de la que carecían los tan fuertes cantados lamentos y poesías dichas.

No es que un texto sea poesía porque utiliza el espacio de un modo determinado, si no que el uso del espacio es una característica de la poesía escrita.

La introducción del espacio en la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literalmente incalculables. Una de esas consecuencias, es la poesía concreta y/o visual, cuya aparición no es una extravagancia en la historia de la literatura, sino el desarrollo natural e inevitable de la realidad espacial que adquirió el lenguaje desde el momento en que se inventó la escritura.

En el arte nuevo (del que la poesía concreta es sólo un caso) la comunicación sigue siendo intersubjetiva, pero se establece en un espacio concreto, real, físico — la página.

Un libro es un volumen en el espacio. Es el terreno real de la comunicación que toma forma a través de la palabra, su aquí y su ahora.

La poesía concreta representa una alternativa a la poesía. El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes.

No hay, ni habrá ya, nueva literatura. Habrá, tal vez, nuevas maneras de comunicar que incluyan al lenguaje, o basadas en él. Como medio de comunicación, la literatura será siempre vieja literatura ???

En el arte viejo el significado de las palabras es el portador de la intención del autor.

Así como es indefinible llegar a lo más alto del significado de las palabras, así de insondeable es la intención del autor.

Para los autores del arte nuevo el lenguaje es un enigma, una dificultad, a cuya solución apunta el libro.

El lenguaje del arte nuevo es radicalmente diferente del lenguaje cotidiano. Desatiende las intenciones, la utilidad, y se vuelve sobre sí mismo, se investiga en sí, en busca de formas, que den nacimiento a, se acoplen con, se desplieguen en, secuencias espacio-temporales.

Las palabras en un libro nuevo no son las portadoras del lenguaje, tampoco las mensajeras del alma, ni tampoco la moneda corriente de la comunicación.

Esas ya fueron nombradas por Hamlet, gran lector de libros: palabras, palabras, palabras.

Las palabras del libro nuevo pueden ser originales del autor o ajenas. Un escritor del arte nuevo escribe muy poco, o de plano no escribe.

El libro más hermoso y perfecto del mundo es un libro con las páginas en blanco; del mismo modo, el lenguaje mas completo es aquel que queda más allá de lo que las palabras del hombre puedan decir.

Todo libro del arte nuevo es una búsqueda de esa blancura absoluta, del mismo modo que todo hablar es una búsqueda del silencio.

Las palabras no pueden dejar de significar algo, pero sí pueden ser despojadas de intencionalidad.

Lenguaje abstracto quiere decir aquel cuyas palabras no estan ligadas a ninguna intención en particular: que la palabra "rosa" no es ni la rosa que yo veo, ni la rosa que un personaje más o menos imaginario dice que ve. En el lenguaje abstracto del arte nuevo, la palabra "rosa" es la palabra "rosa". Significa todas las rosas y no significa ninguna.

¿Cómo lograr que una rosa no sea la mía ni la suya, sino la de todos, o sea, la de ninguno??? Poniéndola dentro de una estructura secuencial (por ejemplo, un libro), para que momentánea-

mente deje de ser una rosa y sea antes que nada, un elemento de esa estructura.

En el arte nuevo no se quiere a nadie. El arte viejo dice que quiere. En el arte no puede quererse a nadie. Sólo en la vida real puede quererse a alguien.

El texto de un libro de arte nuevo puede ser lo mismo una novela que una palabra, lo mismo sonetos que chistes, lo mismo cartas de amor que boletines meteorológicos.

LA LECTURA

Para leer el arte viejo basta con conocer el abecedario. Para leer el arte nuevo es preciso aprender el libro como estructura, identificar sus elementos y entender la función de éstos.

Uno puede leer el arte viejo creyendo entender, y estar equivocado.

Este mal entendido es imposible en el arte nuevo. Sólo puede leerse si se entiende.

El arte nuevo no discrimina lectores; no se dirige a los viciosos de la lectura, ni trata de arrebatárle público a la televisión.

*Lo que pensó Pedrito González el día que se puso a pensar
qué iba a hacer en la vida.*

Todo lo que existe son estructuras.

Todo lo que sucede son metáforas.

Toda metáfora es el punto de encuentro de dos estructuras.

El científico describe lo que existe.

El poeta hace que sucedan cosas.

El científico trabaja sobre estructuras.

El poeta trabaja con metáforas.

El científico describe estructuras, y así amplía el conocimiento ya existente sobre estructuras ya existentes.

El poeta crea metáforas, y así crea nuevas posibilidades de metáforas.

La descripción científica de una estructura ayuda en la descripción científica de otra estructura más amplia y de la cual la primera estructura es un elemento.

El punto de encuentro de dos estructuras, la metáfora, no existe; sucede. No puede ser descrita. Si se la describe, es ya estructura, existe. Deja de ser metáfora, es decir, deja de suceder.

Toda metáfora que ya no es metáfora sino estructura es susceptible de ser usada como una de las dos estructuras cuyo encuentro creará una nueva metáfora.

La cadena es infinita; ocurre en el espacio y en el tiempo.

Toda metáfora está condenada a convertirse en estructura.

Toda estructura tiene la posibilidad de encontrarse en un punto con otra.

El quehacer del científico es conocer y describir tantas estructuras como sea posible.

El quehacer del poeta es inventar tantas metáforas como sea posible.

La estructura, porque existe, permanece.

La metáfora, porque sucede, pasa.
 Toda estructura corre el peligro de convertirse en uno de los términos de una metáfora y morir.
 El morir de una estructura en tanto que estructura es su nacer como parte de una metáfora.
 Toda metáfora está condenada a convertirse en una estructura, y morir.
 El morir de una metáfora en tanto que metáfora es su ya no más morir.
 Una metáfora muere cuando deja de suceder y, en vez de suceder, existe.
 Toda metáfora para ser metáfora debe ser nueva a partir de algo ya conocido. Lo conocido son las estructuras. Lo nuevo es el punto de encuentro de las estructuras.
 El suceder de una metáfora provoca en quien la percibe lo que provoca un suceso nuevo.
 La descripción de una estructura detalla la estructura más amplia de la cual forma parte dicha estructura. No crea algo nuevo. Amplía. O detalla. Amplía y detalla.
 El científico describe lo que existe.
 El poeta hace que sucedan cosas.
 Lo que sucede está condenado a morir en tanto que suceso. Al morir se convierte en estructura, es decir, en objeto de descripción científica.
 El poeta alimenta la ciencia, porque las metáforas que crea se convierten en estructuras.
 Toda estructura no está condenada a, pero puede, convertirse en uno de los términos de una metáfora.
 Toda ciencia puede convertirse en arte.
 Todo arte debe convertirse en ciencia.
 El poeta escoge, entre todas las estructuras, cuáles usar para crear una metáfora.
 El poeta, al escoger, expresa su subjetividad.
 El científico no escoge.
 La existencia de una metáfora se impone al científico, y él la describe. Si la describe, la metáfora existe. Si la metáfora existe ya no es metáfora. Todo lo que existe son estructuras.
 El científico mira la realidad. El científico mira las estructuras.

El poeta no mira la realidad. El poeta busca el punto de encuentro de dos estructuras. El poeta busca algo nuevo que no es la realidad. Pero que está condenado a serlo.

La prueba de que una estructura existe es que puede ser descrita.

La prueba de que una metáfora sucede es que no puede ser descrita.

La metáfora existe porque existe.

La estructura existe porque puede ser descrita.

Etc., etc., etc.

Leeds, marzo, 1972

Historia de una metáfora

Había cosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las cosas eran cosas.

Había, por ejemplo, bocas y rosas.

Y el mundo siguió su marcha
como si nada.

Había bocas y rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran bocas ni todas
las rosas rosas.

Había, por ejemplo, bocas como rosas.

Y el mundo siguió su marcha
como si nada.

Había bocas, rosas, y bocas como rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas como rosas eran
bocas como rosas.

Había, por ejemplo, bocas que eran rosas.

Y el mundo siguió su marcha
como si nada.

Había bocas que eran rosas.

Vino un hombre y dijo que no todas las bocas eran rosas ni todas
las rosas bocas.

Había, por ejemplo, bocas que eran bocas y rosas que eran rosas.

Y el mundo siguió su marcha
como si nada.

Había bocas y rosas.

Vino un hombre y dijo que no todo eran bocas y rosas.

Había, por ejemplo, cosas.

Y el mundo siguió su marcha
como si nada.

Había cosas.

Vino un hombre y dijo que no... etc.

Y etcétera.

Londres, abril, 1972

Poemas

Ana Enriqueta Terán

Oh delicada preferencia

Nada nunca por fin nunca por fin nada.
Y la casa daños y canturías por fuerza de los patios.
Bajando tres escalones los fuegos y verdores del día.
Tragando niebla, tragando buches de vacío.
Recordando trajes, hambre en los zaguanes.
Dulzuritas en la sala. Ofreciendo el mañana de hoy.
Hombre del año. Hombrecito del año suba la cuesta
busque, recoja zapatos, y liebres de entresueño.
Avisé cómo y cuándo tazas vacías. Muchas. Muchas.
Avisé cómo dormida, cómo de números casa y medianería.
Ayudadla. Oh! delicada preferencia! Ayudadla.

Hemos comido

Mujeres que tejen, tejedoras del buen día
que lamen hebra azul, que zurcen sedas, escasez de tiempo
sedas de naciones cubriendo caras en fuga, espacios en fuga.
Pero comida sí, mucha buena comida. Hemos comido.
Yo y los perros, Nosotros y los perros. Siempre los perros.
Girasoles en señal de duelo. Pura destreza. Puro estrago.
Quién despluma el ave, quién la atraviesa
con espigas de naranjo y cuece luego para todos.

Otra vez octubre

Otra vez presagios entre adornos de bellas.
Otra vez octubre con sílabas de barco iluminado, errante.
«Ni la he mirado, ni quiero recoger sus semillas».
Se vengan, se adornan con mutilaciones de árbol.
Muestran relieves de pulso, sólo para quedarse
en poder y levedad de buen oficio. Del buen Oficio.

Personas y ropas claras

Se distingue entre todas. Casa del alma.

Casa bermeja revolando en lo oscuro, lanzando retos

sopesando odios: la rabia grande y burladeros de la dicha.

Casa de pasos resguardada por alientos del Sur. Ama el Sur.

Escoge trapos de lustre para inicio y doblaje de nuevos usos,

nuevas hablas acodadas en ventanales de bruma. Casa de

/hablas.

Casa con latigazos de monte en piso y risas

como puntos de eternidad entre personas y ropas claras.

Casa y plantaje de dureza. Ultimo modo para lo permanente y

/exacto.

Laboreo de alta trama

Lados. No debe tropezar, vaya esquivando aristas, piedras de
/signo, bordaduras.

Esquive centros, núcleos, dureza de luz en tiempo finamente
/ofrecido.

Acerque con delicadeza el ramo, escoja la más pavorosa con
/bordes iguales.

Vea corazón, dibujos en equis que desguazan números: la más
/pavorosa.

Acerque el oído a la esperanza: no existe por lo menos ni voz,
/grito o renqueo último.

Acerque intenciones, ruegos, cuidando el ave, entregando su
/raso de hálito y sacrificio.

No entregue paños ni banderas, tampoco destino ni laboreo de
/alta trama.



Sincronía, 1997, mixta sobre tela, 120 x 150 cm.

Dos poemas

Rolando Sánchez Mejías

Heimat

(a José Lezama Lima)

No se vió ningún tártaro partir
la línea occipital del horizonte.

Ni un bábaro de aquellos
jalando con sogas de yute
jabatos de peso mediano.

Ni tocando trompeta.
En el bosque.
A nadie.

Ahora Lingua Mater sustenta y amortaja,
su boca húmeda y esponjosa
prodigándonos efectos para-
sintácticos y hasta
locales.

In situ: se sigue bailando
con o sin zampoña y se escribe
bellamente aún al compás de
y va escabulléndose (va cayendo el telón)
uno con

la bípeda y/o loca velocidad que va dictando
el estado de las cosas.

Un registro de voces tan amplio
quién te lo iba a quitar, menos que menos
a escribir, por ti, por los demás,
padre mío que nadas como un tonel
en la corriente brumosa de las palabras.

Ahora,
rema.
Es decir parte
y tápate las gordas orejas
y rema, rumbo al poniente.

(No escuches viejo chillar
en el canal que corta el mar
dichas ratas de agua dulce).

Problemas del lenguaje

Yo que tú
no hubiera esperado tanto.

Esperabas que yo fuera
a la cita donde hablarías de la palabra *dolor*.
De allá para acá
(el tiempo corre, querida,
el tiempo es un puerto veloz
que cruza el bosque de la vida!)
han pasado muchas cosas.

Entre ellas
la lectura de Proust. (Si me vieras.
Soy más cínico más
gordo y
camino medio lelo
como una retrospectiva de la muerte.)

Hasta fui a París
y caminé por los Champs Elysées
con un dolor pero tan grande
que no te abrías paso a paso en mi mente.

Yo que tú no hubiera esperado tanto
y me hubiera ido con aquel que te decía

con una saludable economía de lenguaje:
cásate conmigo.

Cuando supe que el lenguaje
es una escalera para subir a las cosas
(uno está arriba
y no sabe cómo bajar
uno está arriba
y se las arregla solo)
decidí no verte más.

Nadie posee
una lengua secreta.
Ni los hopi
ni los dogones.

Nadie posee
una infinita reserva
de juegos de lenguaje
(¡corta es la vida
y el tiempo es un puerco!).

Voy a preguntarte
la función del color *blanco*
en nuestras vidas.

A ver si nos entendemos

Referencias

REGIS BONVICINO, poeta brasileño nacido en 1955. La entrevista que presentamos en este número fue publicada por la revista brasileña *Cult* (agosto 1999). Los poemas pertenecen a su libro *Céu-eclipse* (São Paulo, Editora 34, 1999), excepto los dos últimos, que pertenecen a *Poemas* (São Paulo, 1990).

El escritor mexicano ULISES CARRIÓN, nacido en Veracruz en 1941, publicó en México *La muerte de Miss O* (1966) y *De Alemania* (1970), antes de establecerse definitivamente en Amsterdam, donde promovió y practicó el abandono de los vehículos tradicionales del ejercicio de la "literatura" y la adopción de medios y lenguajes experimentales. Murió en 1989.

HUGO VON HOFMANNSTHAL, poeta, dramaturgo y narrador austríaco, nacido en Viena en 1874 y muerto en 1929. Es autor de una vasta obra literaria.

KRÁL, PETR, poeta y ensayista nacido en Praga en 1941. Vive en París desde 1968. Escribe en francés y en checo. Su obra poética incluye *Témoin des crépuscules* (1989), *Sentiment d'antichambre dans un café d'Aix* (1991) y *Le Droit au gris* (1991), entre otros títulos.

Nicole d'Amonville ha traducido para *Poesía y Poética* algunos poemas de STÉPHANE MALLARMÉ (1842-1898), con el fin de ilustrar debidamente el trabajo de Petr Král sobre el poeta francés. Sirvan estos poemas como continuación del homenaje a Mallarmé iniciado por la revista en su número 31 con la publicación de una nueva versión de *Un tiro de dados*.

EUGENIO MONTALE (Génova 1896 - Milán 1981), autor de *Ossi di seppia* (1925), *Le occasioni* (1939), *la bufera e altro* (1956) y *Satura* (1971), es uno de los grandes poetas italianos del siglo XX. El *Diario póstumo* reúne poemas que el poeta confió para su resguardo a su amiga Annalisa Cima, y que por disposición de Montale no fueron publicados en su totalidad sino 15 años después de su muerte.

ROLANDO SÁNCHEZ MEJÍAS (Holguín, Cuba, 1959), ha publicado un libro de poemas, *Derivas* (1994), y otro de relatos, *Escrituras* (1994). Actualmente coordina la revista *Diásporas*. Desde 1997 vive en Barcelona.

VÍCTOR SOSA, poeta, ensayista y pintor nacido en Montevideo en 1956. Entre sus últimos libros se cuentan *Gerundio* (poesía, 1997) y *La flecha y el boomerang* (ensayos, 1998).

La pintora SUSANA SIERRA nació en México, D. F., en 1942. Ha realizado múltiples exposiciones individuales y colectivas en México, Europa y los Estados Unidos.

La poeta venezolana ANA ENRIQUETA TERÁN (1918) publicó entre 1946 y 1954 cuatro libros de poemas antes de caer en un prolongado silencio. Con *De bosque a bosque* (1970) y sus libros posteriores se produce una renovación de sus recursos. Los poemas que aquí presentamos pertenecen a esta segunda época.