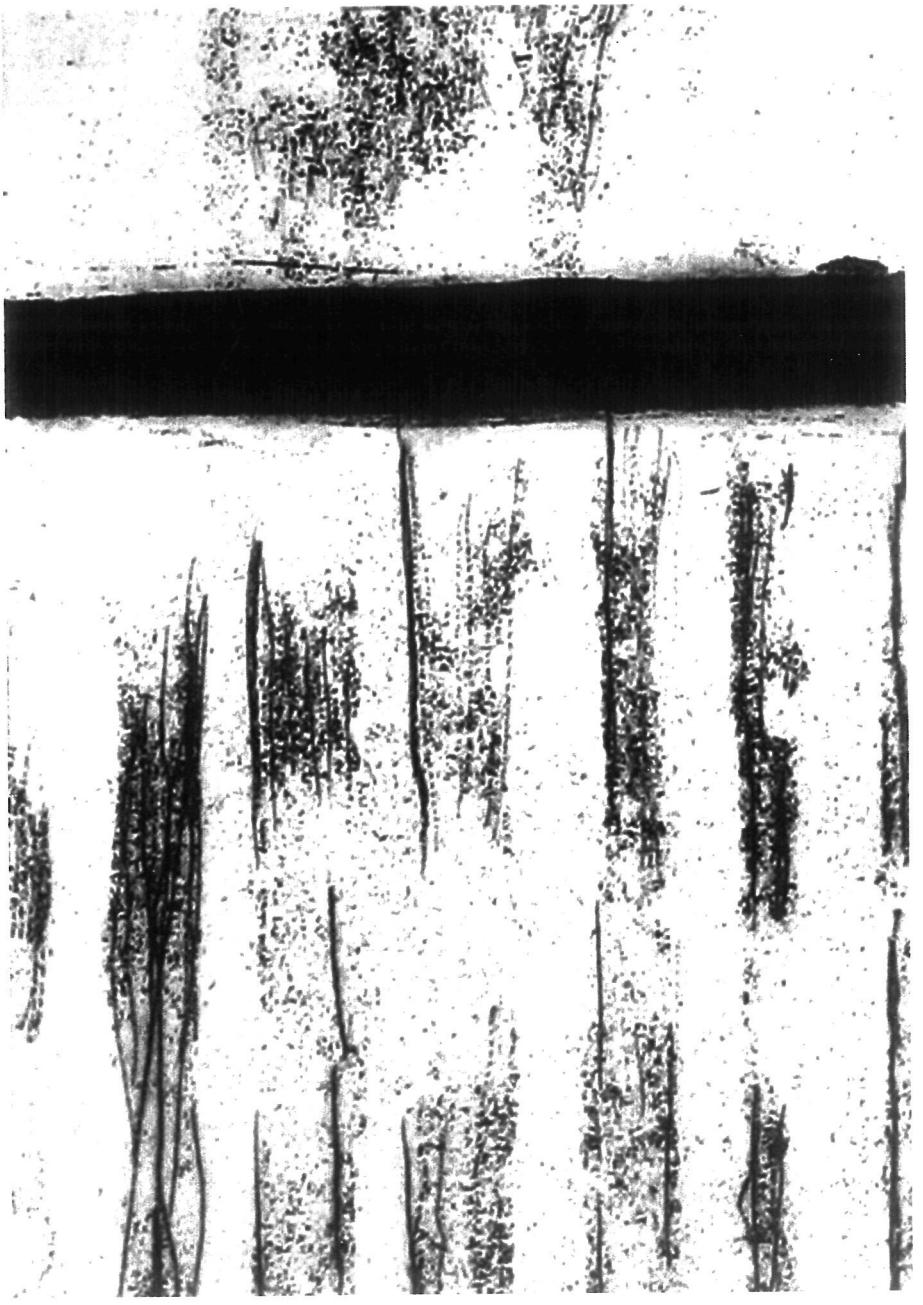

Yves Bonnefoy: Una conversación.

Chris Miller

¿Qué tipo de relación tiene usted con sus traductores?

Si hay algo que lamente, querido Chris, es no poder mantener una relación más estrecha con aquellos que me hacen el honor de traducirme a sus lenguas. Son muy pocos los lectores que se acercan a una obra como lo hace el traductor, que tiene que rastrearla a través de todas sus palabras, de todos sus pensamientos –lo que podría convertirlo en un interlocutor tan válido como el más agudo de los críticos–, pero que, paradójicamente y casi por definición, se ve obligado a vivir muy lejos de aquel al que debe interpretar. Y si el autor traducido no conoce la lengua en la que se ve acogido, la consolidación de esa relación se vuelve todavía más difícil. A este respecto, debo distinguir entre mis traductores al inglés, al italiano –e incluso al español o al catalán, que puedo leer o, cuando menos, descifrar– y todos los demás.

Y la relación es ciertamente muy diferente con unos y con otros. Mis opiniones sobre la traducción son, en efecto, algo contradictorias, y las consecuencias de esas contradicciones no son las mismas en ambos casos. Por un lado, creo firmemente que el traductor se debe a su libertad y que, por tanto, sólo puede llegar a conocer de verdad una obra si se enfrenta a ella en el espacio de su relación consigo mismo, lo que puede conllevar cambios muy atrevidos, aun siendo legítimos, en los significantes que conforman la obra original. Por ejemplo, el traductor debe vivir su propia música y no sacrificar las cadencias que le pertenecen. Y no sólo las cadencias: tampoco los timbres. Un pianista, con su teclado, no debe pretender imitar el violín, sino dialogar con él para mantener, a dos voces, la intuición esencial de la obra que, por fortuna, trasciende de esas diferencias de perspectiva. Dicho de otro modo, cuando yo traduzco, no intento calcar mi prosodia o mi métrica de lo que percibo en el texto de origen, ya que solamen-

te me siento a gusto, y con la suficiente libertad para que tenga sentido mi consenso con otro autor, sirviéndome de mis propios medios. Y si, en un poema de Yeats, considero que el significado esencial de «*labour*» es «alumbramiento» y no «trabajo», elegiré el primero de estos dos vocablos, aun cuando el texto inglés no deje del todo claro que este es el significado que prevalece, dada la ambigüedad de la palabra «*labour*».

Al mismo tiempo, cuando leo la traducción de uno de mis textos, no puedo dejar de indagar qué ha sido de las ideas o de los sentimientos que creo haber expresado o sugerido, y enseguida acabo lamentando que el traductor se haya apartado de ellos... He de reconocer, a mi pesar, que es una incoherencia, aunque sólo me sucede con los traductores a los que puedo leer. Tengo, así, dos tipos de relación. Con los primeros –traductores al italiano, al inglés, incluso al español– la necesidad de que los matices de mis pensamientos sean perceptibles en sus textos me lleva a leer minuciosamente sus primeras versiones, siempre y cuando tengan a bien enseñármelas. Y de ahí surgen discusiones de detalle que pueden parecer ociosas, pero que considero de gran interés desde una perspectiva que me parece importante, mucho más allá del destino de mis propios textos, como es la comparación de las lenguas, la reflexión sobre lo que podemos llamar su genio propio.

Soy un gran seguidor de las intuiciones de Humboldt, de Wilhelm von Humboldt, el lingüista. Creo que se aprende bastante comparando cómo le suenan las palabras a un francófono o a un anglófono; y me gustaría mucho, lo que evidentemente no es más que un sueño, ser capaz de trasladar esta investigación al chino o al japonés, ya que es casi seguro que una parte esencial de la poesía sale a la luz al pasar del universo de la notación alfabética al que trazan los caracteres chinos, originariamente ideogramas. De modo que me siento bastante frustrado cuando pienso en todo lo que no puedo compartir con muchos de mis traductores.

¿Considera que la «Literary Theory», la deconstrucción, etc., es una forma de opresión? ¿Cree que la crítica es la opresión de los escritores propia de los países democráticos?

Es cierto que, a lo largo del tiempo, me he sentido a menudo irritado ante los planteamientos y los métodos de análisis tex-

tual que han imperado en Francia durante años con el nombre de «estructuralismo». Aunque no sé si el estructuralismo es un pensamiento característico de los regímenes democráticos, bien puede ser, en efecto, que haya estado al servicio de la necesidad de dominar la mente y de reprimir la expresión de las opiniones personales, que difícilmente encuentran en la sociedad democrática un espacio donde manifestarse. Y tampoco me terminaba de gustar ese léxico abarrotado de conceptos, a veces realmente muy poco científicos, que, con sus gruesas pinzas, trataba de extraer los significados de los textos. En esos casos, el exegeta no se daba cuenta de que la poesía no está hecha para significar, sino para devolver a las palabras su intensidad plena, su plena capacidad para designar las cosas fundamentales en nuestra relación con nosotros mismos o con otros seres aquí y ahora, es decir, en esos azares de la vida que, como dijo Mallarmé, no se nos puede ocurrir abolir. Durante el dominio del estructuralismo, sufrimos, pues, otro tipo de «palabrería», ciertamente menos asfixiante que la de los regímenes totalitarios y en absoluto mortal, pero, aun así, muy poco útil para la comprensión de la poesía.

Aunque esta forma de acercarse a los poemas y a los poetas pudo menoscabar su presencia viva en la sociedad, en particular en los colegios, institutos y universidades, y alejar a aquellos que, en otras circunstancias, habrían atendido a su reclamo en el fondo de sí mismos, no por ello impidió que los verdaderos amigos de la poesía –nunca muy numerosos, en especial en Francia– preservaran su necesidad, invocaran su diferencia y la liberaran de aquellas lecturas que ignoraban sus intenciones. Ya pasó el tiempo en que jóvenes investigadores me contaban que, para optar a una plaza de titular de universidad, a menos que fuera para hacer disecciones en laboratorios de lingüística o de psicoanálisis, tenían que fingir un desinterés por la poesía. Hace ya bastantes años que tuvo lugar un resurgir del conocimiento de lo poético en el ámbito de la enseñanza, especialmente universitaria. Se vuelve a escuchar a Baudelaire y a Rimbaud, y a Mallarmé se le venera algo menos por razones que él no habría compartido. Podría citar a algunos profesores con un conocimiento de lo que es la poesía, de su esencia, mucho mayor y más serio que el que tienen tantos de esos que se denominan poetas. Y quiero recalcar este hecho para acabar con

prejuicios odiosos. Es lo que he tratado de hacer recientemente con *La communauté des critiques*, un libro en el que destaco los numerosos vínculos que existen en la actualidad entre la Universidad y la poesía, entre la palabra de los grandes poetas de Occidente y de Oriente y los intereses de historiadores y filósofos.

Hablando de filósofos, no cito en este libro a Jacques Derrida, aunque hubiera podido hacerlo con gran aprecio y simpatía, ya que en modo alguno confundo el estructuralismo, que limitaba la experiencia poética al texto resultante de ella y lo reducía a las formas que esperaba encontrar, con la labor deconstruccionista emprendida por Derrida. Derrida percibía la incesante deriva que afecta a los conceptos en el preciso momento en que pretenden organizarse en sistemas. Se hallaba, así, muy cerca de la poesía, que, casi por definición, es el cuestionamiento de lo conceptual en la palabra, la transgresión de los sistemas que los conceptos pretenden en todo momento construir, convirtiéndose entonces en esa pseudo-intemporalidad que es el olvido y la negación de la verdad propiamente humana: un conocimiento del tiempo que es vida y muerte, un compromiso con aquello que el tiempo espera de nosotros.

¿Existe alguna relación entre la política y la poesía? (Me refiero, en particular, a la noción que ha esbozado una filósofa americana, Lucy Alford, que trata de construir una teoría de los derechos humanos sobre la calidad de la atención inherente tanto a la lectura como a la creación poética.)

No conozco nada de la obra de Lucy Alford, pero lo que usted me dice tiene mucho sentido para mí y me gustaría saber algo más al respecto. Creo que de lo que acabo de apuntar sobre el análisis estructuralista de la poesía se deduce con claridad que lo que llamo poesía es el rechazo de los sistemas conceptuales que se pretenden absolutos, cuando lo que persiguen es sustituir por simples esquemas el mundo tal como es, este mundo que está hecho de existencias y no de cosas. Y puesto que la poesía toma en consideración y conserva en la memoria esa gran realidad, única e inalterada, que el discurso conceptual fragmenta y quiere hacernos olvidar, huelga decir que su misión es lograr que nos neguemos a ver en los demás, hombres o mujeres, algo que no sea unas

presencias plenas y vivas, libres de invocar sus propios derechos y que merecen gozar de toda su dignidad. Y este es, precisamente, el propósito de la democracia. Me permito afirmar –es una de mis convicciones más profundas– que cuando uno tiene el don de la poesía y hace todo lo posible para que esta germine en su mirada sobre el mundo, su relación con la sociedad debe ser, necesariamente, demócrata. Saber comprender la poesía es volver al origen de la declaración de los derechos del hombre, revitalizarla, librarla de esas interpretaciones ideológicas de las que es objeto continuamente, devolverla a su futuro. Y si eso es lo que propugna Lucy Alford, tiene toda la razón.

Dicho de otro modo: lo poético y lo político son lo mismo. El pensamiento conceptual, analítico, es intemporal por naturaleza, tan sólo enuncia generalidades; de ahí que no confluya con esa relación con el tiempo que es tan esencial en nuestras vidas, hechas de nacimientos y muertes, de azar y de encuentros. Y, siendo así, ¿cómo iba a servirnos para ver plenamente a los otros seres, incluso a los más próximos? Si nos encomendáramos a los conceptos, los demás desaparecerían de nuestro horizonte, la sociedad se fragmentaría, imperaría la abstracción, predominaría la ideología, esa ideología cuya necesidad esencial es destruir a cualquier individuo que la contradiga. Pero para luchar contra esta desgracia, inherente a la sociedad, existe la conciencia poética, que puede convertir lo político, esa reflexión acerca de las relaciones sociales, en algo más que la simple constatación de la fragmentación y de la parcelación que acabo de señalar.

Milosz se preguntó: «What is poetry that does not save / Nations or people?», en medio de las ruinas de Varsovia, lo que luego lamentó. ¿Cree que la poesía puede ser la salvación? ¿Y para quién?

He dicho hace un momento que la poesía es la única que puede rescatar a la sociedad. O, mejor dicho, que la intuición, que intenta adentrarse y perpetuarse en los poemas, es la única que podría lograr que el Yo y el Otro se encontraran y pactaran. La poesía es, pues, una solución para la sociedad. Pero esta puede no oírla. Nada indica que esa ambición poética que poseemos baste para acabar con otros aspectos de nuestro existir en el mundo, evidentemente destructores, con esas fuerzas malvadas que parecía que

habían ganado la partida en Varsovia, cuando Milosz deambuló entre sus ruinas.

Pero la batalla nunca termina, y aunque puede ocurrir que la poesía no logre ganarla de forma definitiva, no por ello dejará jamás de seguir intentándolo. Y Milosz se habría equivocado si hubiera pronunciado sus palabras con el propósito de inculpar a la poesía como tal, en lugar de lamentar simplemente su debilidad en algunos momentos de la historia. Se habría equivocado, ya que habría considerado la poesía como una ilusión sin ninguna influencia en la realidad, una ensoñación desmentida, una y otra vez, por los acontecimientos históricos; y si llegáramos a creer esto, nos privaríamos de nuestro principal recurso.

Y, en efecto, es de sobra conocido que los poetas sueñan, que creen con demasiada facilidad que su exigencia de una sociedad rejuvenecida, provista de toda su transparencia, se verá cumplida gracias a una determinada manera de vivir que les han hecho creer que es la correcta; son ingenuos, toman sus deseos por bienes que pueden compartirse naturalmente, y ello los conduce a un fracaso de nefastas consecuencias. Pero la poesía no debe confundirse con esos sueños a los que sucumben numerosos poetas. ¿Acaso esos sueños no son parte también de esos sistemas conceptuales que ocultan la profundidad que la poesía procura preservar? ¿Se habrá dejado la poesía engañar por ellos? Es muy probable, pero por poco tiempo, pues la memoria, que es su vida, le exigirá que recapacite. Y sería una pena ignorar esta reacción, esta voluntad de recapacitar que constituye su mejor baza, viendo tan sólo en lo poético esa capacidad de ilusionarse que lo carcome.

¿Por qué Rimbaud es un poeta tan grande? La introducción al libro en el que defiendo la necesidad que tenemos de su poesía lleva por título «Espérance et lucidité». Y lo que trato de decir mediante esas dos palabras es lo siguiente: durante su breve carrera, Rimbaud fue víctima, sucesivamente, de distintas utopías, como la idea de la revolución comunista o la creencia en una vida transformada por el «desarreglo» sistemático «de todos los sentidos». Y fracasó una y otra vez, aunque supo convertir esa lucidez que le hacía descubrir el fracaso en un estímulo para recuperarse. Lo que intentó en numerosas ocasiones. De ahí su

valor de ejemplo y la necesidad que debemos tener de su obra, de su palabra. Necesitamos estas formas de recuperar la esperanza –una esperanza laica– en esta «nueva era» en la que ya no contamos con las promesas supraterrenales de antaño, por otra parte tan engañosas.

¿Qué vemos al observar la cultura esencialmente religiosa de Occidente con los ojos de un no creyente?

Es una buena pregunta después de las consideraciones que acabo de hacer sobre Rimbaud, cuya lucidez se dirigió contra las enseñanzas de la religión de su tiempo, sin dejar, por ello, de estar muy tentado por la religión y de haber comprendido a fondo la parte de verdad que existe en la palabra cristiana. Es cierto que estamos rodeados por todas partes por las palabras, tanto dogmáticas como angustiadas, del cristianismo. Miles de monumentos y de imágenes pintadas, una extraordinaria música eclesiástica que nos lleva a compartir, con Bach, Haendel y Haydn, acontecimientos en los que no creemos, como es la resurrección de los muertos. Y debajo de esas profesiones de fe, casi siempre explícitas, nos topamos en nuestro entorno natural y social con formas aún vivas de mitos paganos, creencias que tampoco podemos ya adoptar, a pesar de identificarnos de manera instintiva con gran parte de su sensibilidad. Sólo hay que pasear por nuestros pueblos y escuchar sus nombres para reconocer, bajo las ligeras vestiduras tomadas del culto a los santos o de los relatos de mártires, a los dioses y semidioses celtas o, incluso, pre-celtas. Es difícil resistirse a recobrar la fe, tal y como se profesaba antaño –la fe de los campesinos medievales, ingenua, entretejida en sus labores cotidianas–, cuando acudimos una y otra vez a esas capillas, a esos oratorios que construyeron como si se tratara de simples viviendas, con tanta seriedad y un sentido, se diría que innato, de la belleza sencilla. En Francia somos todos unos pagano-cristianos que tratamos de lidiar como podemos los conflictos de dos verdades, la segunda de las cuales, aun rechazando muchas de sus necesidades, ha estado durante mucho tiempo, y sin demasiado éxito, tachando a la primera de diabólica. Pero, ¡cuidado! un entorno tan complejo puede ser un motivo de preocupación e, incluso, de desdicha. Así, Rimbaud invoca a sus ancestros galos, pero, a la vez, se siente esclavo de su bautismo y se verá obligado a huir de ese «continente donde

acecha la locura». Sin embargo, una situación tal también puede ser un modo de liberarnos, de comprender.

Este mundo que hemos heredado, esas partes de la sociedad o de la tierra en los que todavía aflora lo que antaño fue sagrado, son a menudo lugares reales, con sus caminos, sus especies de árboles y plantas, sus amplios campos alrededor de los pueblos o la montaña casi al alcance de la última casa. Y también, si no antes, con esos colores, esos olores que a través de los siglos se han conservado para las ceremonias, a la vez renovadas y tan parecidas, como el olor de la albahaca que la Antigüedad legó al cristianismo. Las creencias de nuestra historia arraigaron en lugares determinados, y esos lugares, a cambio, les inculcaron su propia verdad, que va mucho más allá de las tensiones que se producen en la religiosidad fundamental cuando esta no ha profundizado lo suficiente en su relación consigo misma. El sol y las nubes, las vendimias y las siegas son signos que hacen que la existencia vivida recobre su seriedad y su verdad, que consiste simplemente en sosiego. ¿Cristo nos ofrece el vino? Por supuesto, el vino de la viña cercana. ¿Jesús en busca de la oveja perdida? Sí, pero igual que un pastor que se abre camino en el establo entre los balidos de su rebaño. La tierra se renueva junto con las creencias. El pasado, con todas las creencias de antaño, que más que extinguirse se han transformado, se convierte en tierra, en un humus en el que, una vez fermentado, han brotado y vivido nuevas plantas. Y en esos fósiles, en esas maceraciones de los antiguos sueños, existe una verdad casi vegetal: la de las necesidades esenciales que reverdecen en primavera bajo la leña seca de las fantasías.

Pensemos en *The Waste Land* de T.S. Eliot. El poema nos habla, en definitiva, de la angustia de una sociedad que se ha privado de aquellos lugares donde las evidencias de la naturaleza pueden regenerar aquellas mentes que las creencias han desviado. Mientras, al contrario, nos queda tanto por recibir de nuestro entorno, aunque haya sido –o, sobre todo, cuando ha sido– el modo de expresión de religiosidades sucesivas. Contemplo una capilla del siglo XI o XII. Sólo puede hablarme a través de la piedra con la que está hecha, unos bloques admirablemente desiguales, unidos simplemente con barro. Y esa piedra, que a la vez afirma plenamente su propia esencia de piedra, de materia, y acepta el proyecto del maestro de obras,

no hace sino manifestar la evidencia y la buena voluntad, la contribución a la verdad, de una realidad natural: ¿por qué, entonces, en vez de ignorarla, como hizo el cristianismo, no aprovecharla para facilitarnos la vida? Y más adelante ¡cuántas imágenes de pintores o de escultores no ha habido para recibir esas enseñanzas y transmitírnoslas! En las estatuas de piedra o de madera del siglo XV, o en los cuadros del XVII (piénsese, por ejemplo, en los hermanos Le Nain), existe la misma armonía con el entorno natural y con la vida sencilla que en la arquitectura romana. En esas obras se adopta el lenguaje de la religión matizado, casi rescatado, por la forma del cuerpo y por la evidencia de sus emociones y deseos: el cuerpo, ese otro aspecto de la tierra viva que, lo mismo que ella, se convierte en rostro, a pesar de las ideologías que, armadas de palabras abstractas, pillan y saquean sus riquezas.

¿Le ha inspirado alguna vez la falta de un determinado paisaje?

Sin duda alguna. Siempre que usted entienda por «inspiración» lo mismo que yo: la pulsión repentina que nos lleva a esa búsqueda de nosotros mismos que es la escritura poética, porque presentimos que determinados acontecimientos, lugares o personas que ejercen un influjo sobre nosotros pueden trazar en nuestras palabras un camino nuevo hacia nuestra presencia en nosotros mismos. En efecto, he escrito bajo el signo de lugares, de paisajes que una vez amé y que luego me faltaron. Y esa privación supuso incluso, en una ocasión, la oportunidad de una gran renovación. Escribí mi libro *Dans le leurre du seuil* en Haute-Provence, en un paraje de garrigas y de rocas desperdigadas, con montes bajos en el horizonte que azuleaban al atardecer como en Poussin. Y esta tierra que yo amaba profundamente fue el lugar, e incluso la razón, de una toma de conciencia: la del carácter ilusorio de mi proyecto de entonces, la reforma como vivienda de una construcción demasiado grande y demasiado condicionada por su primitiva vocación religiosa (había sido un priorato, con una capilla en el centro), aunque esta renuncia no tenía por qué significar que tuviera que abandonar aquel lugar, aquel paisaje. Me hicieron falta varios años para darme cuenta de estos efectos, para calibrar lo que supuso para mí: una interrupción de diez años en la escritura poética, a la que regresé con *Ce qui fut sans lumière.*

Ahora bien, este poemario y los sucesivos fueron muy distintos a *Dans le leurre du seuil*, precisamente porque la Haute-Provence ya no aparecía en ellos como una experiencia directa y cotidiana, sino simplemente como un recuerdo. El primer poema de ese libro lleva por título «Le souvenir». Y significa el inicio de una nueva práctica en la escritura, que va de la experiencia inmediata de lo tangible a la obsesión por los recuerdos y por todos esos otros vestigios del pasado que descubrimos en nuestra memoria. Y ello cambió mi acercamiento al pasado, me llevó a cuestionar sus enseñanzas y a tratar de burlar sus trampas. De ahí que prestara más atención que nunca a los sueños, tan afines a la memoria. El primer poema de *Ce qui fut sans lumière*, al que he aludido hace un momento, es a la vez un recuerdo y una ensoñación, una ensoñación efectivamente vivida en algún lugar entre el sueño y la escritura, que busca su camino en ese nivel de indefinición al que, desde entonces, acudo a menudo, no porque me guste soñar para eludir la vida, sino porque el flujo onírico nos brinda, en cada una de sus encrucijadas, ocasiones de lucidez. En «Le souvenir», al mismo tiempo que se iba borrando un paisaje real, se iba abriendo paso un paisaje interior.

¿Acaso a lo largo de toda una vida el propósito de la poesía no es, al menos en ciertas ocasiones, el de esclarecerse la una por la otra? ¿El de encontrar en los aspectos fundamentales de nuestro lugar en la tierra las evocaciones simbólicas que nos permitan analizar y ahuyentar nuestras fantasías, esos simbolismos recluidos en un no ser? Y cuando nos falta el lugar, cuando de repente desaparece de nuestras mañanas y de nuestras noches ese horizonte que habíamos elegido porque intuíamos que ofrecía una afinidad inmediata con nuestros deseos y nuestras inquietudes, ¿acaso su propósito no es devolvernos a él a través de pensamientos colmados de deseos para evocar sus propuestas esenciales, que ahora entendemos mejor porque empezamos a darnos cuenta de las trampas en las que estamos atrapados desde la tan temible primera infancia? Lo mismo que un caballero en busca del Grial a través de una tierra yerma, que va cobrando vida según él avanza, consigue romper, uno tras otro, los maleficios que paralizan a las poblaciones que encuentra en su camino, en las que, estoy convencido, podemos reconocer las dificultades de un ser en un mundo carente de poesía.

Los poemas de* Raturer Outre *tienen un estilo muy austero, cercano a la lengua hablada. ¿Por qué razón?

Supongo que me hace esta pregunta porque acabo de hablar de la relación esencial que veo entre poesía y memoria. En efecto, *Raturer outre* ha sido para mí como una sonda lanzada a mi primera memoria. En ciertos poemas de mi libro anterior, *La longue chaîne de l'ancre*, me había dado cuenta de que al adoptar una forma más o menos fija, en este caso la estructura estrófica del soneto, y ceñirme a ella, aparecían palabras imprevistas e incluso palabras cargadas de pensamientos que yo solía reprimir. El soneto se convertía, así, en un agente dilucidador, un método de anamnesis. Decidí entonces confiar en él y surgió *Raturer outre,* cuyo título ilustra su propósito. Y, realmente, este trabajo me llevó a un descubrimiento: no tanto el de los problemas en sí mismos –mi relación de niño con mi padre, con su tristeza, su soledad– como el de la intensidad de los sentimientos que habían despertado en mí, pues solemos reprimir tanto los sentires como los deseos.

Y esa reaparición de lo reprimido explica lo que usted denomina el estilo austero, más cercano a la lengua hablada, de esta veintena de poemas. Puesto que lo que desvelan son momentos de mi infancia, cuyos protagonistas vivían en unos lugares y tenían unas ocupaciones y formas de hablar que sólo puedo recuperar si les soy más o menos fiel. Me veo en casas, calles y jardines que perdería de nuevo si tratara de identificarlos con las palabras más universales, más fundamentales que la poesía utiliza en su búsqueda de una vida «cambiada», de una tierra natal. Oigo en esos sonetos el habla cotidiana de antaño, si no las mismas palabras exactas, al menos palabras del mismo nivel en el uso diario. Y si el estilo, como dice usted, se acerca a la lengua oral, a la palabra hablada, se debe a que esos poemas son el resultado de mi gran deseo, ya irrealizable, de hablar, sencilla y directamente, con aquel que no hablaba. Yo era demasiado joven para saber hablar de ese modo cuando mi padre aún vivía. Sin embargo, descubro en estos poemas que, por lo menos, deseaba hacerlo.

Tal vez la omnipresencia, en mis anteriores libros, de un vocabulario de lo esencial –árbol, piedra, camino, etc., palabras ajenas a las situaciones corrientes de la existencia social– fuera, en parte, un efecto del bloqueo que acabo de señalar: cuando me di cuenta de que no

podía «cambiar» una determinada vida, ya extinguida, trasladé esa energía que había quedado vacía al proyecto de «cambiar de vida».

¿Por qué nos deleita tanto la mímesis?

Es cierto que en la situación que acabo de referir –en la que el niño imagina que encuentra al padre con el que se vio incapaz de hablar– la representación pictórica de las cosas tal como las vemos más o menos en nuestra experiencia cotidiana tiene visos de realidad: nos permite quedarnos con lo que padre e hijo habrían visto juntos en el preciso momento en el que hubieran hablado. La mímesis no es sólo la captación del mundo visible por medio de los conceptos, sustituyendo sus definiciones, sus formas por el interior infinito de las cosas; es también lo que devuelve la imaginación a la condición real y a la situación actual de las personas tal como son, lo que le confiere seriedad, gravedad e, incluso, algo de cordialidad. Al protegerlo de las distorsiones propias de los sueños, logra restaurar el hogar en cuya inmanencia hemos vivido, con nuestras aspiraciones y nuestras angustias.

Recuerdo ahora un cuadro, el retrato del pintor Korovin por su amigo Valentín Serov, en el que bajo el codo del modelo se ve un cojín con rayas blancas y rojas. Ese cojín es, evidentemente, el que tenía ante sí el retratista y que trató de reproducir lo más fielmente posible, con arte en la combinación de los colores, lo que produce, ya de por sí, belleza, el tipo de belleza al que aspira un cuadro abstracto. Pero ese cuadro, ese retrato, no es precisamente una abstracción; y está usted en lo cierto: lo que nos gusta de sus colores es que sean los de ese cojín en particular, ese cojín que existe fuera de la obra y que gracias a ellos seguirá existiendo para nosotros. ¿Por qué tanto interés por ese cojín, por qué ese placer en la representación tal y como la concibe la mímesis? ¿Por qué nos deleita tanto ese humilde objeto en el que, muy probablemente, no habríamos reparado si hubiéramos estado en la habitación en cuestión y en presencia de Korovin? Usted ya lo ha adivinado: el codo del modelo está aplastando el cojín. Y me pregunto si acaso Serov no expresó claramente, aunque de forma inconsciente, esa virtud que yo atribuyo al trabajo de mímesis: el poder, al menos en algunas ocasiones, de concentrar la realidad inmediata en torno a la relación del Yo con el otro, instaurando un lugar que ambos compartan, un lugar

en el que el artista pueda, en cierto modo, ir –y nosotros con él– al encuentro con el otro. Mientras que las imágenes creadas por la imaginación, vagando libremente, condenan al pintor a la soledad.

Percibo en la obra de Camille Pissarro una especie de prosaísmo redentor.

Estoy de acuerdo con usted, siempre que entendamos la palabra «prosaísmo», que alberga las cosas sencillas, como opuesta a la idea de poesía. Pissarro, el gran Pissarro, evoca en las casas de un pueblo la forma del camino, el trabajo de los segadores, aquello que constituye el lugar humano en su mismo nivel, donde la más íntima relación con el mundo puede producirse. Pissarro pinta juntando, estrechando la trama del lugar vivido, su prosa representa la fidelidad a las cosas más usuales con el fin de hacerlas presentes en nuestra presencia. De ahí que sea más poeta que Cézanne, que fue alumno suyo, pues Cézanne sólo pensaba en sus investigaciones sobre la pintura pura, en sus experiencias como único ser en busca de lo absoluto, preocupado nada más que de sí mismo.

A veces los «minor poets» tienen más cosas que decirnos que los grandes, nos son más cercanos.

Sin duda alguna. Pissarro se halla en el umbral de otra de las vertientes de nuestra herencia, en la que no imperan, con sus gritos y su dolor, los contados grandísimos poetas a los que acudimos en busca de energía. Pero no me gusta la expresión «poetas menores», que puede inducirnos a creer que en ellos la poesía está menos presente. La experiencia poética es un instante de intuición que se produce o no, sin posibilidad de graduación, y que, una vez ha tenido lugar, permanece vivo en nuestra mente: de modo que poetas como Maurice de Guérin o Gilbert Lely, que nos han dejado tan pocas páginas, son, como cualquier otro, verdaderos poetas. La diferencia entre ellos y Baudelaire o Rimbaud, o Wordsworth o Goethe, se encuentra en ámbitos distintos a la intensidad del sentimiento poético, por ejemplo en su concepción de la vida, más cercana a su existencia particular y, por ello, dedicada a cosas o a seres que no desean ver expuestos a la mirada de los demás. Lo que no carece de sentido, aunque pueda parecer que

contradice la vocación de universalidad de la poesía. En efecto, ¿acaso no es cierto que compartir los afectos conlleva una generalización inmediata, es decir, el riesgo de perder de vista el interior infinito, el infinito secreto de una escritura ya distraída? El poeta considerado menor es, a menudo, aquel que mantiene su intuición centrada en las circunstancias de su existencia personal. Pero si nos acercamos a él con simpatía, podremos revivir su experiencia y estar entonces tan cerca de las cosas como hacía tiempo que no lo estábamos.

Un ejemplo de esta forma de existir en poesía es la obra de Pierre Albert Jourdan, cuya calidad –y grandeza–, injustamente ignoradas, reivindico a menudo. Jourdan concentró su relación con el mundo en su pequeño jardín de Caromb, en Haute-Provence, del que evocaba los árboles en flor, las abejas, muy pocas cosas en apariencia; pero si lo escuchamos con atención, adivinamos en su palabra modesta los aspectos esenciales de nuestro existir en el mundo, el sentimiento taoísta del vacío, la necesidad cristiana de la compasión, hablándonos con singular elocuencia. Podemos decir que existen muchos falsos poetas, farsantes que llegan a ser célebres. Podemos admitir que hay autores torpes, que acceden a lo poético sin siquiera darse cuenta. Pero no debemos olvidar que, durante mucho tiempo, Gérard de Nerval fue considerado –salvo por unos pocos, como Baudelaire– un poeta «menor» ©

Traducción de Clara Curell