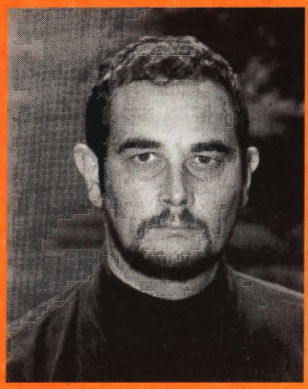
Bernardo Schiavetta

Texto de Penélope

Alción Editora



Bernardo Schiavetta, (Córdoba, 1948), vive desde su juventud en París. Su novela corta *Gregorio Ruedas* (premio La Nación 1971), ha sido incluida en la *Antología de la literatura fantástica argentina del siglo XX* (Kapelusz, Bs. As., 1973). En poesía ha publicado: *Diálogo* (Prometeo, Valencia, 1983); *Entrelíneas* (Alción, Córdoba, 1992); *Fórmulas para Cratilo* (Visor, Madrid, 1990), Premio LOEWE y *Con mudo acento* (Barcarola, Albacete, 1995). Codirige con Jan Baeten *Formules, revue des littératures à contraintes* (Paris/Lausanne, L'Age d'Homme). Su obra ha sido recibida polémicamente por la crítica española y latinoamericana.

Motivo de tapa: grabado de Escher, *Manos dibujándose.*

13

TEXTO DE PENÉLOPE

Co-edición Alción / Reflet de Lettres
con el apoyo de FORMULES,
de la Fondation Noésis
y del Centre National du Livre de France

Alción Editora, 1999
Av. Colón 359 - Gal. Cinerama - Loc. 15
Tel./Fax: (0351) 42 33 991

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Bernardo Schiavetta

TEXTO DE PENÉLOPE

diálogos
con Didier Coste

Texto de Penélope

es la página sola sin el verso
y es urdimbre después, mientras te escribo,
urdimbre blanca bajo el palimpsesto
tejido por los versos cuya trama
son tus lecturas del tapiz del texto,
que es el poema, **NO**, sólo es poema
si tu tapiz en mi telar destejo,
si es por fin la entrelínea lo que lees,
la escondida canción del palimpsesto,
cuando lees la urdimbre que sin trama
es la página sola sin el verso

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

images des reflets aux infinis mirages

Diálogos con Didier Coste

–Dígame, Caballero ¿Ud. se entiende a sí mismo?
–Sí... cuando me escucho con atención.

Oscar Wilde, *Un marido ideal,* tercer acto.

PRIMER DIÁLOGO

EL ESPEJO DE LAS LECTURAS

Didier Coste: Hace ya más de diez años que intercambiamos nuestros escritos en verso y que debatimos a propósito de Poética. A propósito, o quizás a despropósito como deben pensar algunos de nuestros amigos, dado que nuestros diálogos a menudo se han transformado en polémicas.

Hablar de Poética es para nosotros, sin duda, la manera más económica de hablar de todo lo demás y, a lo largo de todos estos años, no hemos cambiado, al menos en lo esencial. Sin embargo, a causa de la reflexión que hemos llevado a cabo cada uno por nuestra cuenta, podemos intentar hacer un balance de tus trabajos. Un balance provisorio, por cierto, pero que se puede realizar ahora, en un momento importante, cuando, después de haber publicado varios libros en castellano, por primera vez asumes plenamente, con la publicación de *Texte de Pénélope*, tu condición de poeta de lengua francesa[1].

Bernardo Schiavetta: Sí, creo que está bien decir algo sobre eso. Cuando te propusiste traducir algunos de mis poemas, yo me dí cuenta que la traducción nunca podría conferirles una existencia poética en francés. La traducción se aboca necesariamente al sentido, a la denotación, y no puede restituir sino muy parcialmente la *materialidad* de las palabras, materialidad que constituye la base misma de la música del poema, pero que evoca también gran parte de sus connotaciones más esenciales.

Esto es, claro está, un problema muy corriente: en general, los poemas producen sus "efectos" gracias a su poder de connotación, o bien gracias a la musicalidad de los acentos métricos o de las rimas, cuando unos y otras caen sobre palabras significativas, o bien por medio de aliteraciones, paronomasias, tonali-

dades vocálicas predominantes, etc. Pero, en el caso de mis poemas, hay un nivel suplementario en la materialidad del texto: sus ritmos son figurativos, icónicos, porque son el resultado de un procedimiento de composición métrica que determina su sentido y que rige hasta su misma sintaxis. La materialidad de mis poemas significa directamente, y por lo tanto no connota solamente, sino que denota sus contenidos temáticos.

Por esta razón, no era posible dar una traducción palabra por palabra o frase por frase. Era necesario, más bien, producir un equivalente rítmico de cada poema, como una globalidad de forma y de sentido, reescribiendo cada texto a partir de sus estructuras básicas, y en función de las particularidades de la lengua francesa.

Por otra parte, cambiar de idioma me ha permitido dar otra vuelta de la tuerca en la busca de una creación consciente, de una escritura calculada, *artificial* en el sentido etimológico del término. Escribir en mi lengua materna, no había sido, hasta entonces, sino una concesión al vitalismo, una facilidad y una pereza.

Ya había compuesto yo algunos equivalentes franceses de mis publicaciones en castellano en ocasión de una invitación del OULIPO, pero me lancé realmente a componer en francés cuando me propusiste hacer un libro para Noesis.

Por cierto, mis textos franceses tienen un parentezco con mis textos en castellano, pero ese parentezco es a menudo lejano, dado que en el curso de su composición han nacido desarrollos nuevos. Esos desarrollos, a su vez, me han conducido a menudo a reescribir el texto castellano.

De hecho, cambiar de idioma, deshacer y rehacer una vez más el tejido del *textus*, no es sino una etapa más en el largo recorrido de destrucción y de reconstrucción de mis poemas, trabajo de Penélope que es un aspecto esencial de mi escritura, y cuyo origen remonta a la reescritura de los fragmentos, más o menos desprovistos de sentido, de un primer libro destruído.

D.C.: La idea de una pérdida fundadora, que es una pérdida del sentido, es una idea por cierto mallarmeana, pero

que requiere muchas explicaciones. ¿De qué manera llegó a ser el fundamento de la escritura poética tal como la practicas hoy?

B.S.: Mallarmé, por supuesto, que escribió "la destrucción ha sido mi Beatriz". Sin embargo, yo comenzé tardíamente a reflexionar sobre su obra y sus escritos teóricos. Mucho antes, desde muy joven, mis puntos de partida fueron Poe y Valéry, quienes fueron respectivamente su maestro y su discípulo. Mis primeras referencias fueron por lo tanto *La Filosofía de la Composición* de Poe, y los escritos de Valéry sobre la Poética. Y un poco más tarde *La decadencia de la mentira*, de Wilde y *La paradoja sobre el comediante*, de Diderot. Reflexionar sobre la obra de Mallarmé fue para mí más bien una confirmación a lo largo de una vía que ya había tomado mucho antes. Paralelamente, Góngora siempre ha sido para mí una referencia esencial, a la que se agregaron más tarde Teócrito como autor de la "Syrinx" y Rabano Mauro, como autor de los poemas cuadrados (*carmina quadrata*) de los *Loores de la Santa Cruz*.

Más particularmente, en lo que a mí me concierne, hubo un primer libro, cuyo título era *Tratado sobre los números uno y dos*, libro que había compuesto a fines de los años sesenta, y que corregí mucho a comienzos de los setenta, sin publicarlo nunca. Ese *Tratado* incluía unas dos docenas de poemas y estaba escrito, si bien no de una manera espontánea, sí, por cierto, con una búsqueda de la expresión personal.

Sea como sea, volví un día a leer esos textos aún inéditos, y de pronto se decompusieron ante mis ojos. Digamos, más trivialmente, que me parecieron muy malos.

Frente a semejante catástrofe, en vez de tirar todo a la basura, traté más bien de comprender por qué razón algo había dejado de funcionar, por qué esos textos, de fascinantes que eran, se habían vuelto de repente tan malos.

En efecto, quizá no debería decirlo, pero yo siempre busco, al escribir, una fascinación, la misma que siento ante los textos de otros autores que me gustan y que me incitan a escribir. Eso es el efecto estético, me parece.

D.C.: El encantamiento?

B.S.: Sí, el encantamiento, los *Charmes* de Valéry, el poder del *carmen*, de los *carmina*, ese equivalente latino de lo *brahman*, que nombra la magia que poseen las fórmulas verbales.

Pero, ¿porqué los textos de mi *Tratado* habían dejado de encantarme?

La respuesta me fue llegando de una manera bastante confusa. Me pareció que esos textos ya no me encantaban porque, después de muchas correcciones, por fin estaban terminados, *conclusos*, cerrados. Yo había descrito en ellos claramente lo que en mí había, y ya no quedaba ninguna sorpresa.

Por otra parte, advertí que todo lo que yo había expresado, con tanto trabajo, eran meros tópicos, lugares comunes. Por cierto, actualmente, ya no tengo nada en contra de los lugares comunes, y aún he llegado a pensar que son esenciales en poesía, como lo ha dicho Borges. Es más, yo diría que todo poema bien logrado es o se convierte en un lugar común, pero, en esa época, semejante descubrimiento me desagradó profundamente. Me pareció que ese "yo" que se expresaba por medio de tópicos era también en sí mismo un lugar común.

D.C.: ¿Es decir que la individualidad, la particularidad o la especificidad de quien se escribía, finalmente venía ser la de un individuo cualquiera? Lo mismo que Breton ha dicho acerca de la escritura automática, de los resultados de la escritura automática, como escritura expresiva, justamente. En el primer *Manifeste Surréaliste*, Breton creía que ese procedimiento iba a revelar un inconsciente diferente en cada uno, y producir una cantidad de creadores diversos, pero en cambio, cinco años más tarde, en el segundo *Manifeste*, confiesa su desengaño ante la uniformidad resultante de ese procedimiento.

B.S.: Sí, así fue. Me dí cuenta que mis textos eran perfectamente claros y perfectamente comunes. Esa fue la respuesta. Sin embargo, en vez de intentar de escribir otros textos, buscando otras fuentes, me dije: por cierto, el libro en su conjunto y cada poema en particular son malos, pero hay versos que, fuera de su contexto, son buenos. Y muy curiosamente, así, fuera de contex-

to, "descompuestos", ya no comprendía muy bien qué querían decir.

Como el texto inicial había perdido su sentido, era necesario encontrarle nuevos sentidos. Entonces, a partir de esos restos empecé a operar una serie de descomposiciones voluntarias: transformaciones formales, y la primera fue cambiar el sujeto de la elocución. Donde antes había escrito "yo", puse "tú".

A partir de ese momento, por el hecho mismo de decir "tú" en lugar de "yo", el texto me interpelaba, se dirigía a mí en tanto que lector, y yo debía tratar de comprender lo que en él se decía por medio del juego del lenguaje, lo que el texto podía sugerirme, como si fuese la obra de algún otro. Por esa razón, mi primer libro, publicado en España, en 1983, se llama *Diálogo*, a causa del diálogo que se había entablado efectivamente entre el texto y yo.

Gran parte de los poemas que he publicado desde entonces, en castellano y en francés, son el resultado de esa reescritura, y sobre todo de una segunda transformación formal: las inversiones.

En efecto, la continuidad que atraviesa, grosso modo, los últimos quince años de mi trabajo, ha comenzado precisamente a partir de un poema sobre el eco, que pertenecía al *Tratado* inédito. Una vez, al releerlo, recordé un antiguo epitafio griego, cuyos versos tenían sentido tanto leídos de abajo hacia arriba como de arriba hacia abajo, y advertí que mi poema podía funcionar así.

De la anotación de esa doble lectura resultó el poema "El eco" de mi libro *Diálogo*, publicado después en una nueva versión en *Fórmulas para Cratilo*, bajo el título de "Espejo de los ecos". En estos poemas, los versos se repiten a partir de la mitad del texto, en una simetría invertida. Los *Grands Rhétoriqueurs* franceses pre-renacentistas practicaban ese tipo de composición (bajo el nombre de"chapelet inversé"), y no faltan ejemplos modernos de ese tipo de procedimiento.

A fuerza de releer "El eco", releyéndolo como leo todo lo que escribo, como si fuese un texto escrito por algún otro, o mejor dicho, no un texto, sino un borrador ajeno, advertí que esa repetición inversa introducía una especie de metáfora material,

porque, en la estructura material del texto cuyo tema era el eco, había como un "reflejo", es decir la inversión.

Se me ocurrió entonces que, dada la evidente analogía entre el eco y el reflejo, sería interesante escribir un texto de simetría inversa cuyo tema fuese el espejo, para perfeccionar la analogía entre la forma "en espejo" del poema y el objeto de su tema.

Esas metáforas materiales son lo que más tarde he descrito teóricamente bajo la denominación de "diagramatismos" y de "iconos métricos"[2].

D.C.: Al hablar de la relación entre la escritura y la lectura poéticas, de esa imagen repugnante de sí mismo, repugnante por el hecho mismo de ser demasiado reconocible, me parece que lo que repugna parece ser una especie de clausura, de solipsismo: "Eso es yo, y sólo yo y por consiguiente es cualquiera, etc." Quien está aislado, quien no tiene ningún Otro, puede rehusarse a sí mismo en la escritura. Pero, lo que me sorprende, y mucho, es que tu escapatoria sea paradójica. Para escapar de esa imagen cerrada de sí mismo, el medio parece ser un cierre del texto, que se vuelve sobre sí, se repliega gracias al reflejo, al eco de la inversión simétrica, como si el texto fuese un mundo cerrado, sin excusas ni justificaciones, mientras que el sujeto poético debería poder abrirse al mundo.

Esa escapatoria frente la angustia de no ser sino uno, de no ser sino eso, y que se logra por medio de la adopción de una estructura que precisamente manifiesta la clausura, ¿cómo la explicas?

B.S.: No se trata de una clausura. Clausura, formalismo extremo, parecen tales si uno se coloca desde el punto de vista de una expresividad vitalista: la forma parece ser entonces una "obligación" insoportable. Pero yo no he partido de un deseo de expresarme: mi punto de partida fueron ciertas formas, y el intento de comprender lo que tales formas podrían significar, al considerarlas como si fuesen signos. De este modo, la forma no es una obligación, sino una matriz reveladora de sentidos. No he hecho nada más que meditar (en el

sentido más fuerte de "meditar") sobre esas formas verbales de inversión, como si fuesen signos que yo debía interpretar, iconos cargados de significación.

Hay que saber leer no sólo las palabras de un poema, sino que se debe saber leer *poéticamente* su estructura. Esto no es cosa frecuente, y, lo que es aún peor, la percepción de una estructura fuerte en un poema impide a menudo que el lector corriente perciba los juegos del sentido: no ve en ello sino un artificio vacío, en vez de considerarlo como un signo.

De hecho, el resultado de ese trabajo es, como lo he dicho, una metáfora material: una estructura material de simetría inversa, que ha suscitado, en mi imaginación, la idea del reflejo, del espejo y, más tarde, la idea que la escritura es un espejo.

Así, el tema del eco y del reflejo evocaron muy naturalmente el recuerdo de Narciso, porque en las *Metamorfosis* de Ovidio ambos mitos, el de Narciso y el de la ninfa Eco, están ligados.

A partir de ese momento, tomé conciencia del hecho que la descomposición del *Tratado* inédito tenía como causa el haberme inclinado sobre la escritura como Narciso sobre la fuente, es decir que había intentado reflejarme en la escritura.

Habiendo practicado, como la mayoría de los escritores, la escritura como reflejo del autor, advertí que así la escritura se petrificaba, y que el autor-Narciso, fascinado por su imagen como por la mirada de Medusa, era incapaz de escuchar el llamado enamorado de Eco, es decir el llamado de las infinitas versiones posibles.

Una escritura que es verdaderamente un espejo, no puede permanecer cerrada, puesto que el espejo, que es nadie y casi nada, puede reflejar el Todo y puede reflejarnos a todos. Es un objeto eminentemente simbólico, el parangón de la mímesis impersonal, ese camino que quiso recorrer Stendhal. Poéticamente hablando, yo me fui metamorfoseando en espejo, por medio de una personificación retórica, de una prosopopeya vivida en el trabajo poético.

Un Narciso que abandonase la posición de quien se contempla en el espejo de la escritura, para adoptar la posición del espejo mismo, desaparecería por cierto, pero por obra de una metamorfosis diferente de la ovidiana. Se transformaría en es-

pejo del espejo de la escritura, en un sitio de reflejos sin fin, de lecturas registradas por la escritura, permitiendo así nuevas lecturas, a su vez registradas y leídas, etc., con desfases de sentido ínfimos primero, y luego crecientes, en aumento constante, proliferantes.

Curiosamente, en el curso de mi trabajo poético sobre las inversiones verbales, la imagen de los espejos enfrententados que se reflejan sin fin mutuamente, se impuso por sí sola, mientras que su significación conceptual vino muy paulatinamente, y dio como resultado la composición de los poemas "Espejo Hermético", "Espejo del espejo", y "espejos en espejos reflejados".

D.C.: ¿Podrías dar precisiones sobre ese itinerario?

B.S.: Llegué a "Espejo del espejo" por etapas: en un primer momento apliqué simplemente el modelo que había encontrado en "El eco" y escribí poemas cuyos versos se repetían en orden inverso a partir de la mitad del texto sobre el tema del espejo. Luego exploré otros tipos de inversión, como las inversions dentro de las estrofas de los sonetos "Espejo del perplejo" y "Reflet du Reflet".

Luego, me puse a escribir poemas en los cuales el orden sintáctico de las palabras se invertía a partir del centro del texto. De esta manera, muy naturalmente, redescubrí los antiguos versos retrógrados, que Quintiliano menciona bajo la denominación de versos sotádicos, en razón del nombre de un poeta helenístico, Sotadeo, que parece haber inventado este procedimiento, semejante al que Juan Sebastián Bach ha utilizado, dentro del ámbito musical, en la fuga "en espejo" de su *Arte de la Fuga*.

El postulado inicial de "Espejo del Espejo" ha sido pues esta regla de composición: la inversión estricta y rigurosa del orden de las palabras a partir del centro del poema, lo cual crea necesariamente una inversión de la sintaxis, y figuras retóricas del tipo del quiasma, de la antimetábola, etc.

A partir de esto, por una progresión lógica, trabajé la inversión de las letras en el verso central de "Espejo del escriba", que

es no sólo un palíndromo de letras, sino también un objeto visualmente especular en el sentido longitudinal:

AVIVA Y AMA YA AY AMA Y AVIVA

En efecto, ciertas letras mayúsculas (AHIMOUVTYX) tienen una simetría axial, la mitad derecha es el reflejo de la mitad izquierda, y viceversa. A partir de esas letras mayúsculas es posible escribir textos de simetría a la vez axial y longitudinal. Basta con escribir los versos de arriba hacia abajo, como en la escritura china. Así nacieron los textos donde Narciso dialoga con su reflejo.

La simetría axial produce una extraña transparencia de los poemas, puesto que éstos no cambian al ser reflejados por un espejo. Son poemas "irreversibles". Es como si el espejo se hubiese vuelto transparente, como si Narciso y su reflejo lo hubiesen atravesado, o más bien, como si, confundidos en el abandono del yo: MIXTO YO TUYO Y MIO, ambos se hubiesen metamorfoseado en espejo.

Existe todavía otra posibilidad: si se escribe con ese tipo de letras no, como es normal en nuestra lengua, de izquierda a derecha, sino, por lo contrario, de derecha a izquierda, como en la escritura árabe o hebrea, el texto resultante parece estar escrito en una lengua extranjera, porque todas la letras son reconocibles, pero no las palabras. Es lo que sucede en el poema "OTIMI OY OMIM" Basta entonces que el lector opere una *reflexión*, en los dos sentidos de ese término, y de pronto comprende el enigma. Así, el lector se ha metamorfoseado en el sitio de una reflexión: la metamorfosis en espejo que es la clave de todos esos poemas.

De esta manera, un procedimiento en apariencia tan restrictivo puede originar un sentido pleno y pertinente, a pesar de exigencias suplementarias, dado que todos esos textos son, además, por razones de simetría visual, *carmina quadrata* de versos isolétricos.

Los poemas especulares en castellano han sido publicados por la editora Visor de Madrid, como parte de *Fórmulas para Cratilo*, pero en ellos los procedimientos de inversión se

limitan a cada poema en particular, de modo que los poemas son independientes los unos de los otros.

Esto no es suficiente, me parece. Por eso, los he retrabajado, en francés (también lo haré más tarde en castellano), para formar un nuevo libro en el cual los procedimientos de inversión ya no se limitan a cada poema en particular, sino que abarcan toda la estructura del libro.

De este modo todos los poemas dependen del conjunto, y el primero es el reflejo del último, el segundo el reflejo del penúltimo, etc. Así, "Oh, ce nom!" y "Mon écho" son cada uno el palíndromo de letras del otro. Así también, "Miroir en métamorphose" et "Métamorphose en miroir", en versos retrógrados, son cada uno el palíndromo de palabras del otro, etc. Esos dos poemas son una fusión y una reelaboración muy avanzada de "Espejo hermético" y de "Espejo del espejo". El poema visual "face à face" es a su vez una versión mucho más elaborada de "espejos en espejos reflejados", principalmente porque incluye una *mise en abyme* sin fin. En el centro geométrico del volumen hay, por supuesto, un poema "irreversible".

Ese nuevo libro se llama, como se lo puede imaginar, *Miroir du Miroir*, es decir *Espejo del Espejo*.

SEGUNDO DIÁLOGO

EL TEATRO DE LA ESCRITURA

D.C.: Hemos hablado de Narciso y de Eco. Tradicionalmente, él es un emblema visual y ella un emblema sonoro. Ambas figuras tienden a fijarse, tienden a una cierta esterilidad. En el mito, tal como lo han recreado Ovidio y otros, Narciso se metamorfosea en flor de narciso y Eco, por su parte, en árbol o en roca, mientras que su voz permanece, pero desencarnada, sin cuerpo. Ambos personajes se responden y se enfrentan estructuralmente, sin entrar en comunicación entre sí, y justamente por eso mismo. Mi pregunta es la siguiente: a partir de la estructura inicial que separadamente nos proporcionan tanto Eco como Narciso, ¿de qué manera se puede llegar a un diálogo? ¿Cómo se introduce el otro en la escritura poética? En otros términos, ¿su homología interna es lo único que reúne ambas figuras?

B.S.: En Ovidio, me parece que ambas figuras coinciden por su homología. También es el caso de uno de mis poemas publicado en castellano bajo el título de "Diálogo leído en el agua", y cuya versión francesa, "Métamorphoses", ha dado origen a su vez a una nueva versión en castellano, bajo el título de "Metamorfosis".

Al principio, ese poema hablaba de Narciso, del Narciso que podemos ser cada uno de nosotros (hombre o mujer), y sobre la Eco que somos incapaces de escuchar. Este primer sentido permanece siempre activo en el poema, en el cual vemos un jardín donde una estatua se mira en un estanque. Es una estatua de Narciso, cuyo nombre, grabado al revés sobre la banda que le ciñe el pelo, se lee al derecho en su reflejo en el agua (esto era una premonición de los juegos sobre las letras que vinieron más tarde). Narciso no se ha metamorfoseado en flor, como en Ovidio,

sino en estatua: su propio reflejo lo ha fascinado y petrificado como la mirada de Medusa. No se hubiese petrificado si él hubiese sido capaz de escuchar el llamado enamorado de Eco, quien, retomando las propias palabras de Narciso, le decía otra cosa, le declaraba su amor.

Este primer estado del texto (resultante a su vez de uno de los poemas destruídos del Tratado) no quedó así. Al releerlo, encontré otras posibilidades, y escribí una segunda versión, no peor que la primera. Me encontré con dos poemas semejantes, pero un poco fuera de fase, y se me ocurrió la idea de introducir entre ambos una ficción de la transformación del uno en el otro. Escribí así un poema central, cuyas interlíneas en bastardilla cuentan el proceso de corrección, las reflexiones y los reflejos de la reescritura. Era una premonición de lo que estoy realizando actualmente en los "Hiperpoemas" de los cuales hablaremos más tarde.

Detrás de las figuras, más literarias que míticas, de Narciso y de Eco, que se impusieron por sí mismas, en mis "Metamorfosis" hay algo distinto de la fábula ovidiana y de su relectura. Hay las metamorfosis de un poema.

Todo eso fue una manera de reflexionar poéticamente sobre la escritura, que tiende a petrificarnos cuando sólo tratamos de expresarnos consciente o inconscientemente, de manera clásica o surrealista, a nosotros mismos. Por lo contrario, una lectura diversa de nuestras propias palabras, el efecto de Eco, puede presentarnos sentidos imprevistos y sin embargo reales, gracias a una apertura al juego simbólico del lenguaje.

La voz de Eco, la voz de la lectura, se manifiesta cuando uno interpreta un texto desconocido, o la página vacía como si fuese un texto, o bien cuando uno interpreta las formas rítmicas complejas de una estrofa vacía. Ese efecto aparece también cuando uno intenta leer de manera diferente una frase escrita por uno mismo, a la manera de Raymond Roussel, por ejemplo[3]. Como el lenguaje no es nunca perfectamente unívoco, siempre se puede encontrar, aun en la frase más trivial, un sentido diferente. A partir de ese sentido diferente, comienza la aventura de una *escucha* y de un *diálogo* con otra voz, la voz, digamos, del lenguaje en nosotros.

D.C.: Creo que hemos avanzado en la explicitación de la capacidad generativa de esos mitos que has encontrado en una de las etapas de la escritura, pero quedan ciertas preguntas en suspenso. A decir verdad, las preguntas se multiplican. En primer lugar, ¿Cómo, resulta ser Eco, la voz, el emblema de un descubrimiento de sentidos nuevos en el sitio mismo donde el sentido se nos escapa? ¿Por qué Narciso se queda del lado de la escritura y Eco de la oralidad? ¿Por qué no lo contrario, o viceversa?

B.S.: Antiguamente, la lectura se hacía en voz alta, hoy, en cambio, resuena en nosotros la voz del pensamiento que lee...

D.C.: No, yo te planteo esa pregunta sobre la lectura como eco, y con insistencia, por dos razones: la lectura, aún cuando pudiese ser en verdad la productora de las escrituras posteriores, parte de una posición deficiente y subordinada. Es curioso e inquietante comprobar que, en la mitología clásica, las figuras femeninas que son equivalentes o parejas de las masculinas, tienen destinos trágicos. Se puede ver así también una inferioridad persistente de la lectura como productora de sentido en contraposición con la escritura.

B.S.: Ah, sí, ahora comprendo mejor. Parece normal el considerar que la lectura depende de la escritura. Sin duda tal es la regla de lectura de los periódicos, pero en poesía, si uno considera con atención los estudios sobre las influencias, las fuentes, etc., etc., uno comprueba que, en todas las épocas, los poetas han practicado el reempleo y la cita de poemas anteriores. Aun en Homero hay materiales de reempleo, que los eruditos consideran como prehoméricos.

En lo que a mí me toca, tenía yo unos catorce años cuando escribí mi primer texto, y lo hice tras haber leído un poema del catalán Joan Viniolys. Fue a partir de su verso "gall qui cimetges la nit", etc., que compuse un poema sobre un gallo de veleta, estrechamente relacionado, hasta el plagio, con el tema de Viniolys.

Mi primera escritura poética fue el resultado de una lectura, y eso no ha cambiado, pues si bien creí escribir cosas propias en

el *Tratado* inédito, todo mi trabajo actual nació de la relectura de sus fragmentos, lecturas que fuí registrando y desarrollando poco a poco.

D.C.: Lo que me intriga en lo que acabamos de decirnos, son dos imágenes contrastadas del agua, una, en principio corriente, de la fuente, y otra, la del espejo de agua, que contienen ya la posibilidad de la distorsión, de la tempestad, como en "La rose de l'Infante" de Victor Hugo. El agua entraña el disturbio, la salida de la petrificación que nos inquietaba. Por otra parte, ese Narciso petrificado es quizás una imagen a la vez clásica e inquietante de la Ley, de la Ley interiorizada (que se debe retransformar, poner en circulación de nuevo). ¿Esa estatua de Narciso no es, en Narciso mismo, la estatua del Comendador?

B.S.: Sí, sin duda. En "Metamorfosis", Narciso es todavía una estatua. Pero ha habido una evolución del mito en otros poemas escritos más tarde. En Ovidio, Narciso, muerto, sigue mirándose en la Estigia, mientras que en "Espejo del Espejo", la Estigia ya no refleja a Narciso: éste se ha metamorfoseado en otro espejo frente al espejo.

Además, como lo dije acerca de los poemas irreversibles, que no cambian al ser reflejados, o como lo expresa más simplemente la sextina "Respuesta a Narciso", la experiencia poética que iba atravesando correspondía a una desaparición en la transparencia: la desaparición -literal y literaria- del Yo.

Había dejado de percibirlo como ese Yo "sincero" de la lírica ingenua, identificado a la persona misma del autor concreto, para percibirlo cada vez más como un lugar común, o, mejor dicho, como una entidad fictiva, dramatúrgica. La toma de conciencia de esa vacuidad del yo lírico, provocó su disolución, y una especie de duelo.

Sin embargo, éste no era el Duelo lírico por excelencia: la inaccesibilidad de la amada, que se rehúsa o que muere. Se trataba de un duelo de la Lírica: no era Eurídice la perdida, sino la poesía lírica en sí.

Pero esa pérdida no es definitiva. Tras el duelo por un yo lírico que se creía verdadero, cuando no era otra cosa que un

personaje, aparece la posibilidad de reconstruírlo como ficción consciente, como un personaje en la dramaturgia de ese "Espejo de los Mimos" que es la poesía. El reflejo del espejo es entonces su emblema.

Un reflejo no posee un yo, es una máscara y, siendo nadie, puede asumir todos los rostros.

Así, para poder decirlo todo, primero es necesario no tener nada que decir.

D.C.: En tus últimas palabras sobre la desaparición, si no del yo, por lo menos del yo lírico y sentimental preexistente a la escritura, me parece ver la casi obsesión de las vanguardias que se manifiesta en Mallarmé como la desaparición elocutoria del poeta. Una necesidad de ocultación del poeta en y por el Libro. Curiosamente, esta desaparición elocutoria retoma y laicisa el ideal de la oblación, de la reabsorción del sujeto en el objeto de su amor, el cual es la escritura y ya no un dios o una fe trascendente. Si tal disolución del yo, si tal substitución de una persona pronominal por otra es una impersonalización, ¿vamos pues hacia la muerte, trágica o no, del autor? ¿o estamos en un desplazamiento continuo, en un juego donde no es posible encontrar una imagen estable del autor porque ésta cambia continuamente?

B.S.: Hay dos "autores": uno es la persona que escribe y el otro es un personaje dentro del texto[4]. El lector ingenuo y el poeta autobiográfico confunden estas dos figuras del autor, la persona y el personaje.

Hay duelo, pero no hay "muerte del autor", porque los personajes no son seres vivos como las personas: hay la desaparición de una confusión.

Creo que en el devenir de esos textos indefinidamente rehechos, la desaparición del yo es de ese orden. Primero, borrado, luego remplazado por un "tú", luego por una prosopopeya, luego por un yo-personaje. Sobre este último punto, bastaría con reescribir la *Paradoja sobre el Comediante* de Diderot bajo el título de *Paradoja sobre el Autor*. Uno puede practicar la poesía lírica, si uno se dice que es un género poético no del yo, sino de

la primera persona del singular... Se puede, sí, recuperar una imagen estable del autor como personaje o función dentro del texto, y entonces, los hechos vitales de la persona que escribe pueden ser reintroducidos en el Teatro de la escritura, pero como una máscara entre otras máscaras. Habrá expresión, pero no expresión ingenua.

Muchos poetas dicen que escriben con su propia sangre, o con sus tripas. Yo prefiero escribir con tinta, es más higiénico.

D.C.: ¿Qué diferencia hay entre asumir esas máscaras sucesivas, y la frase provocadora de Rimbaud: "Yo es otro"? ¿Ese yo es cualquiera o no? ¿Quién es "yo" cuando no es yo mismo? ¿Cuál es tu diferencia respecto a Rimbaud y al silencio que lo acechaba y que se apoderó finalmente de él?

B.S.: No sé qué quería decir Rimbaud con "Yo es otro". Creo que su escritura fue víctima de su toma de conciencia de la artificialidad intrínseca de toda Poesía. Sintió que la Belleza era amarga, que la poesía sólo era literatura, le pareció despreciable y la abandonó. Tampoco sé que habrán dicho sobre todo esto los hagiógrafos de Rimbaud o bien el más lúcido Etiemble, pero para mí *Una temporada en el Infierno*, es claramente un texto de adiós, aunque no sea con certeza su último texto. Creo que Rimbaud fue lógico consigo mismo, y que eligió la "verdadera vida", la de la persona contra la falsa vida del autor-personaje.

La de Rimbaud es una manera de resolver la confusión entre los dos "autores", por medio del silencio.

El silencio también se ha apoderado de mí, pero de una manera interior, y se ha convertido en una *escucha*. En lugar de irme lejos, me quedé en casa, diciéndome que la "verdadera vida" es tan ficticia como la Poesía.

D.C.: Mi noción de la ficción es muy diferente: no opongo ficción a realidad, sino ficción a no-ficción, que son del orden de la representación, y realidad a irrealidad, que no son del orden de la representación. Te pido, por lo tanto, que precises lo que entiendes por ficción.

B.S.: Me expreso sin duda poco claramente, o desde el punto de vista del lector ingenuo. Es una cuestión de vocabulario y de Lógica. En materia de Lógica, Bertand Russel identificaba lo ficticio y lo falso, pero Strawson ha rectificado esa confusión.

Verdad y verosimilitud, "verdadera vida" y poesía son dos órdenes de realidad distintos, completamente distintos. Confundirlos fue la locura de Don Quijote y la tontería de Madame Bovary. Pero la tentación de confundirlos siempre vuelve. En mi caso, la tentación funciona al revés: la irrelidad de la poesía contamina la "verdadera vida", revelando la *impermanencia* de todo, para usar un término budista. Su "Espejo de los Mimos" nos ofrece todas las máscaras, la de Pierrot o la de Hamlet, pero también la calavera de Yorick, esa última máscara detrás de la cual no hay nadie.

Horacio lo dice a los Pisones en su *Arte Poética*: "Somos mortales, nosotros y nuestras obras". La conciencia de esta nulidad final no impidió que Horacio escribiera. Lucrecio vivía con esa conciencia epicúrea: sabía que sólo somos figuras fugitivas del azar, pero eso no le impidió emprender *De Rerum Natura*.

Ser una mera figura del azar tampoco me impide escribir, y esa tragedia, esa gratuidad es tan evidente que no nos deja más escapatorias que el juego. Ya no se habla de ello, uno pasa de lo trágico a lo dramatúrgico, al juego de máscaras.

De alguna manera, el duelo del Yo libera el juego gratuito de las formas.

D.C.: La impersonalidad, la nada humana, todo eso se refiere a la tradición poética de las Vanidades. Tiene profundas raíces en la tradición cristiana medioeval, pero, en tus trabajos, se carga de modernidad y de ironía. Y me parece que la ironía, está muy presente en tu escritura poética.

B.S.: Desde el punto de vista del lugar común del "Memento Mori", en la tradición cristiana de las Vanidades, todo es vano, salvo el Evangelio. Pero, para mí, como para muchos, hoy, también es vano el Evangelio. No hay, por lo tanto, ninguna escapatoria a la Vanidad, nada concreto que pueda ser una novanidad, ningún más allá. Lo que hacemos se hace -como lo dice

el Adriano de Marguerite Yourcenar- antes de siglos de memoria y de milenarios de olvido, y eso corresponde a una tradición de Vanidades más antiguas: el lugar común del "Carpe Diem", cuyo más bello ejemplo moderno es el "Cementerio Marino".

Por otra parte, la ironía es inherente al arte de las Vanidades, arte poético, y sobre todo pictórico, porque es en pintura que la palabra "Vanidad" designa un género definido. Las Vanidades son a menudo cuadros en *trompe-l'œil*, en los cuales el artificio de la técnica pictórica llega a su paroxismo, dentro de la antigua tradición de Parrhasius. En esas obras, el artificio significa, porque denuncia su propia vanidad. Pienso en una obra maestra de Gijsbrechts, un *trompe-l'œil* que representa a otro *trompe-l'œil* ajado, corroído por el tiempo. Es una vanidad de la Pintura, pero también una Vanidad de las Vanidades.

Por mi parte, yo utilizo artificios exacerbados, como el verso retrógrado o la rima en eco. El sentido de esta utilización consciente del artificio es el mismo, piensen lo que quieran quienes denuncian la puerilidad de los artificios (son ellos que leen puerilmente).

Rilke decía que nada se opone más al efecto poético que la ironía. Sin embargo, los principales efectos poéticos de Apollinaire, por ejemplo, se fundan en la ironía. Muchos, caracterizan a la poesía moderna, y aun a la Romántica, justamente por su ironía, como por ejemplo Octavio Paz, en *Los hijos del limo*. Y una crítica ha retenido sobre todo eso de mi libro *Fórmulas para Cratilo*. Esa lectura es por lo tanto evidente para algunos[5].

Contrariamente a lo que decía Rilke, y al sentimiento general de los lectores ingenuos, pienso que la ironía produce el sentimiento estético más fuerte. Durante años he sido un admirador de la ópera, donde hay siempre una tensión entre lo sublime de los sentimientos y el ridículo del extremo artificio, o entre el ridículo de los sentimientos y lo sublime del artificio. Tal conjunción de opuestos es una de las raras cosas que me pueden conmover hasta las lágrimas. Como Hoffmann, soy un enamorado de Olympia, del canto de la autómata.

D.C.:. Desafina admirablemente...

B.S.: La fórmula est perfecta: Desafina admirablemente. Me gustaría que se dijese eso de mi poesía.

D.C.: En lo que hace a la impersonalización y a la des-realización, me parece que en tu trabajo ha habido dos manifestaciones sucesivas, y la segunda quizás no es la última.

La primera sería puramente negativa, una suspensión del sujeto. La segunda etapa, no es una simple negación, sino una integración de todas las voces y de todos los sentidos posibles, asumiendo la totalidad en una conjunción de opuestos que no sería, como lo han dicho ciertos filósofos, una coalición obscena sino una coalición infinitamente reproductible, donde el Otro ocuparía tu lugar. ¿Esta lectura de tu evolución te parece justa?

B.S.: Me parece verdadera, o por lo menos lo espero.

D.C.: Pero, si el sentido es producido por la forma ¿qué es lo que produce la forma? Las formas, *que ya no son instrumentales*, y que se han vuelto generativas, ¿cómo producen el texto poético? ¿Cómo las eliges, cómo las inventas o reinventas? No practicas todas las formas: ¿cuál es tu principio de selección?

B.S.: No sé. Las formas simples y básicas que utilizo: repetición inversa, cuadrada, en triángulo, en círculo, existen en un número muy limitado (por supuesto las formas complejas, derivadas por combinación de las simples, son mucho más numerosas). *A posteriori*, ahora, podría responderte que elegí al azar, que utilizé tal forma, pero que hubiese podido utilizar tal otra, pero no es cierto. El hecho de haber elegido la repetición inversa reposa sin duda sobre una cuestión de gusto, que no es racional, y que es quizás totalmente irracional.

D.C.: Durante la producción del poema, ¿hay entonces un retorno disfrazado de la expresividad en la elección de una forma determinada?

B.S.: Sí, pero hasta cierto punto solamente. Uno se queda en lo intermedio, siempre, pero uno apuesta por un extremo o por

el otro. Ambas posiciones extremas son inaccesibles, asimptóticas. He buscado la impersonalidad más radical, como en "Lo que yo he callado", centón de fragmentos de Villamediana publicado en *Con mudo acento*[6]. Un centón es un poema entera y exclusivamente compuesto de citas, de fragmentos de poemas de otros. A mí me parece que los centones son la verdadera escritura del silencio, porque quien los compone no utiliza sus propios versos, sino versos ajenos: su presencia es escucha de los otros.

Yo no busco una expresividad *directa*. Pero en el personaje del autor siempre queda algo de la persona del autor, aún en el caso extremo de los centones. Por otra parte, en un movimiento inverso, quien busca ser totalmente sincero y ser absolutamente sí mismo, cae en la teatralidad, sobreactúa.

Lo intermedio es la realidad a la que no podemos escapar, ni por la escritura automática, ni por la práctica de las formas más rigurosas.

Después de ese duelo del que hablamos, he apostado por una polaridad, la de la actuación dramatúrgica, la del juego, del cálculo y del artificio. Sin embargo, el hecho de no buscar la sinceridad no implica necesariamente el no querer ser sincero. Lo que el artificio evoca en mi imaginación: ecos, reflejos, los lugares comunes de las *Vanidades*, las reflexiones metapoéticas, etc. son contenidos perfectamente sinceros... pero cuya sinceridad ha sido descubierta ulteriormente. Si eso es un retorno de la expresividad que expulsada por la puerta vuelve por la ventana, bueno, sería una paradoja muy irónica por cierto... Un gran poeta mejicano, cuya opinión ha contado mucho para mí, me preguntó una vez, maliciosamente, si no me parecía contradictorio que él pudiese reconocer un poema mío desde los primeros versos, mientras que yo hablaba tanto de la impersonalidad. Es exactamente el sentido de tu pregunta.

En realidad, yo no excluyo la expresividad de mi poesía, pero ella no es la *causa*, sino el *efecto* del poema.

D.C.: Alguien ha escrito que lo que haces no está bien, mientras que Góngora, por ejemplo, hacía lo mismo con propiedad, porque su poesía tiene contenidos sensuales y coloristas, mientras que en tus textos sólo hay metapoesía.

B.S.: En primer lugar, es cierto que he escrito metapoesía, sobre todo en *Entrelíneas*, pero no escribo sólo metapoesía. "Metamorfosis" es, antes que nada, una serie de textos sobre el Narciso que todos podemos ser. Hemos evocado algunas interpretaciones metapoéticas de la serie sobre los espejos, pero esos poemas tratan, a nivel literal, de los espejos propiamente dichos, y eso es particularme evidente en "Espejo del Perplejo", por ejemplo.

Ante esa crítica a la que aludes, que apareció en *ABC*, me sentí, en un primer momento, profundamente herido, y luego encantado, puesto que me dije, lo nuevo se percibe siempre como artificio, como algo frío y antipoético. La mismas objeciones se opusieron a Marino y a Góngora: "el arte debe esconder el arte". Pedro de Valencia recordaba a Góngora el precepto de Dionisio de Halicarnaso: "que no hay tal verso como el que parece prosa, ni tal prosa que parece verso". Hay que ser natural. Es el antiguo combate entre aticistas y asianistas. Contra Góngora, se daba como ejemplo de buen estilo el de Garcilaso de la Vega. Ahora bien, en su tiempo, cuando Garcilaso y Boscán introdujeron el petrarquismo en España, Cristóbal de Castillejo les reprochaba las mismas cosas: es artificial, extranjerizante, etc. Unamuno se opuso a Rubén Darío, y Mallarmé fue por mucho tiempo objeto de críticas semejantes.

Más tarde, cuando por fin se asimilaron las obras de esos poetas, se comenzó a percibir que tenían también un contenido emocional. Creo que hay contenidos emocionales en mi poesía, pero que sus formas, demasiado evidentes, con su efecto irónico, impiden a los más de percibirlos. Sin embargo, ese efecto irónico corresponde a lo que, en una declaración a *El País*, Octavio Paz se ha llamado la "emoción intelectual" de mis textos.

Eso es algo que yo conservo de la difunta modernidad vanguardista: en cierto momento la obra dice "soy una obra", y destruye la ilusión referencial, la ilusión que produce el gozo hipnótico de la *verosimilitud* de las ficciones, que se suele confundir con la verdad de la vida. Eso es lo que se reprochaba, y que se reprocha todavía al *Nouveau Roman*.

D.C.: Cuando dices que el efecto de la novedad da una impresión de artificio y de insinceridad, es tanto más curiosamente

verdadero que lo mismo se reprochó a los románticos. Esa es la razón de mi objeción contra el principio que las formas nuevas, cualesquiera que sean, podría servir a impedir la expresión personal. En el inicio del Romanticismo, la poesía conversacional/coloquial de Wordsworth y Coleridge pareció ser un artificio inadmisible frente a la sinceridad de la poesía clásica. El efecto de sinceridad vino luego, cuando se dejó de percibir lo que en ellos había sido revolucionario y formal: la creación de una nueva convención, que consistía en cierta fluidez del verso, y también el uso simultáneo, en un mismo poema, de diversos registros de lenguaje. Entonces, ¿basta con ser formalista para evitar la trampa romántica?

B.S.: No hay trampa romántica. El Romanticismo ha producido obras capitales en todas las disciplinas artísticas. En realidad, tú y yo utilizamos a menudo el adjetivo "romántico" de manera peyorativa para denunciar ciertos excesos del subjetivismo y del dogma de la "libertad absoluta del creador".

Cada vez que una tendencia predomina, ésta dicta un Canon, y se vuelve estereotipada y académica. Los Modernos se van convirtiendo poco a poco en Antiguos. El problema actual es que ese Canon predominante es el de la "libertad absoluta del creador". Es algo profundamente perverso, puesto que pocos pueden comprender que esa anti-Ley de la libertad funciona en realidad como un Canon. Bastará, sin embargo, que un creador utilice su libertad absoluta y elija *respetar* en apariencia las reglas que los otros abominan (la rima, por ejemplo), y entonces es un escándalo, un crimen de lesa Poesía. Esto demuestra que exite un Canon negativo, y un academismo que se ignora a sí mismo.

Por otra parte, ese Canon ha institucionalizado cierta expectativa de la novedad. No se pueden reconocer como "nuevas" sino obras que "rompen las convenciones", que "subvierten el orden establecido", etc. Es la revolución permanente. La "novedad" está condenada a ser iconoclasta.

Existen, sin embargo "novedades" no iconoclastas, constructivas, capaces de renovar o de desarrollar o de radicalizar las Reglas. Eso es lo que intento hacer.

No hay ninguna Poesía transhistórica. Se ha perdido de vista, por ejemplo, toda la poesía latina del Medioevo, porque está escrita a partir de premisas olvidadas, porque no es una poesía sincera ni clara y porque trabajaba con formas extremadamente elaboradas. Este es también el caso de la poesía helenística y de algunas poesías orientales.

Creo que desde siempre, en la historia de la literatura, se han enfrentado poéticas antagónicas. En la Antigüedad hubo aticistas y asianistas. Boileau combatió el espíritu manierista y barroco en nombre de un nuevo clasicismo, etc.

Cada vez, los vencedores creen que su concepción de la Poesía es la única verdadera, cuando en realidad se trata de un mero gusto históricamente condicionado, y por lo tanto pasajero.

Gran número de nuestros contemporáneos creen en una Gran Poesía emotiva e informalista, como si fuese una entidad transhistórica, algo eterno. Es una fe ingenua, "romántica", acrítica, como lo es también la creencia en una Gran Poesía de la subversión estética.

Mi poética no coincide con ninguna de esas dos creencias, sino que se emparenta más bien con el asianismo, la poesía latina tardía y el manierismo.

En realidad, me gustaría saber lo que quiere decir "romántico". Edgar Allan Poe, el autor de la "Filosofía de la Composición", ¿era un romántico? Me planteo la pregunta y no sé responder. Quizá todo lo que he dicho sea falso.

D.C.: No, no creo que te equivoques en lo esencial. Pero habría que evocar la gran diferencia histórica entre el modo de producción del texto y de su recepción en su propia época: los primeros románticos, Wordsworth y Coleridge, o la escuela alemana, sabían conscientemente que producían formas nuevas, mientras que los escritores de los que hablas, quienes funcionan todavía en el área romántica de la que todavía no hemos salido no tienen conciencia de la canonicidad de las formas que utilizan actualmente. No pueden ser verdaderamente románticos, puesto que no tienen conciencia de las reglas formales que aplican a su propia escritura. Esas reglas, ni formuladas ni consentidas por ellos, los transforman en epígonos; pienso, por otra parte,

que tienes mucho que decir sobre la conciencia de la forma como motor, y no solamente sobre la presencia de una forma, sino sobre la identificación a la elección de una forma.

¿Puede uno volverse pragmático, y preconizar una vía media, fiándose sin embargo a formas que son a la vez rigurosas y abstractas, vacías, a priori, de una intención expresiva?

B.S.: Por cierto, en general, sí, es lo que siempre han hecho los poetas que practican el verso métrico. En lo que me concierne, diré que las formas abstractas no tienen ninguna intención expresiva, ni ningún contenido inherente, por supuesto, pero esas formas pueden tomar una significación simbólica en nuestra imaginación, y se puede construir textos a partir de esa significación imaginaria. Por otra parte, una vía mediana es posible. Fue el caso de Poe: él preconizaba el cálculo en la escritura del poema, pero buscaba producir un efecto "romántico". Y algunos de mis trabajos actuales, van en esa dirección, en busca de un efecto "lírico", particularmente en uno de mis nuevos libros: *Glosas a lo divino*.

Sin embargo, hay una vía que muchos siguen hoy por hoy: una dictadura de la sinceridad tanto en el gusto del poeta ingenuo como en el gusto del lector ingenuo. Que tal cosa sea obligatoria, que se haya convertido en un canon para determinar si un poema es bueno o no, me parece una vía errónea. Esa es la decadencia de la mentira poética que Oscar Wilde denunciaba con humor en "The Decay of Lying".

Ser sincero significa entonces ser expresivo y, en ese caso, toda forma se vuelve coercitiva. ¿Si es así, para qué respetar, no sólo la sextina o el soneto, sino el mismo verso libre? Bastará con que los poetas escriban en prosa y así, por lo menos, sus prácticas estarán al fin de acuerdo con sus ideas. De hecho, ya lo hacen.

La expresión es la gran corruptora de las formas del verso, la gran responsable del paso de una poesía de la forma a una poesía del contenido, que da como resultado la disolución del verso en la prosa poética primero, y luego en la simple prosa.

Todo esto plantea el problema de la poeticidad del verso métrico. Desde sus comienzos históricos en Occidente, la "poesía" y el "verso", es decir el "verso métrico" (el pleonasmo se ha

vuelto necesario), han estado íntimamente ligados. Desde sus comienzos, igualmente, se ha afirmado que el verso podía no ser "poético", como lo dice Aristóteles a propósito de los tratados filosóficos versificados de Empédocles. Se ha afirmado también, muy tempranamente (Dioscórides, creo), que la prosa podía ser poética, o que la poesía podía expresarse a través de otros medios. Así, se lee en *Ad Herennium* que la Pintura es una Poesía silenciosa.

Sin embargo, el término "Poesía" tiene una acepción primera, un sentido propio: el efecto estético específico de los versos bien logrados. Decir que una obra en verso no es poética significa que ella no produce cierto efecto estético.

Y el término "Poesía" aplicado a otros medios diferentes del verso (prosa, pintura, etc.), es una metáfora, un sentido derivado y no primero, que significa "un efecto estético logrado".

Ese efecto estético cambia con el tiempo, y depende de la percepción común de una época, o bien del gusto de una persona determinada. No hay gustos transhistóricos. Así, las obras de Empédocles, que no eran poesía para Aristóteles, lo son para Marguerite Yourcenar, que las ha incluído en su antología de la antigua poesía griega.

Hablar de Poesía no corresponde a ningún hecho objetivo. Sabatier ha dicho que durante el siglo XVIII la mejor poesía francesa se encuentra en la prosa de Diderot o del Marqués de Sade. Estamos ante la confusión más completa, puesto que escribe "poesía" en lugar de literatura, en lugar de "efecto estético logrado".

Nuestra época vive dentro de esa confusión, y los autores mismos llaman poesía a lo que es prosa. A veces esa prosa puede ser más bella que muchos poemas clásicos, como es el caso de las extraordinarias *Estelas* de Victor Segalen. Pero junto a logros como ése, demasiados poemas en verso libre son en realidad pésima prosa.

En su mayor parte, quienes preconizan la libertad producen obras amorfas, o bien redescubren formas ya conocidas como los paralelismos, los epigramas (pienso en Juárroz), etc.

Cuando el punto de partida es la expresión, no existe ninguna diferencia entre una obra literaria y otros tipos de escritu-

ra, entre un poema de amor y la carta que escribimos a quien amamos. En ambos casos la escritura es un instrumento al servicio tiránico de la expresión. Dentro de esa óptica, lo literario sólo puede ser pensado como un "ornamento", según la teoría de la antigua retórica, o como lo idiosincrásico, lo específicamente propio a un autor ("el estilo es el hombre") según la teoría más vigente actualmente. Ambas fallan, porque no establecen ningún criterio específico capaz de discriminar, de diferenciar la escritura literaria de los otros tipos de escritura.

Así, muchos de los textos escritos de esta manera son híbridos entre la literatura y otra cosa. Son autobiografías o son panfletos, es decir, instrumentos.

Yo intento que mi literatura sea literaria.

D.C.: Después de esa diatriba, ¿podrías decirme para qué sirven las formas extremamente artificiales?

B.S.: Las formas extremamente artificiales, creo, no impiden la expresión, que siempre existe en cierto grado, sino que impiden la expresión *directa*, y dejan surgir así otro tipo de poesía, que yo llamaría de creación, o creativa...

D.C.: ...¿generativa?...

B.S.: Sí, eso es más exacto, una poesía *generativa*.

Hay por lo menos dos tipos de poesía, cuyos puntos de partida son diametralmente opuestos: la más común, la poesía expresiva, tiene contenidos que preceden a la forma o bien que se conciben durante la escritura, en el caso de los poetas más espontáneos o más inspirados.

Pero hay otro tipo de poesía, la de Poe, de Mallarmé, de Valéry, de Perec, o la mía, que es generativa. En ella, la escritura *precede* a los contenidos. Lo digo en broma, pero apenas.

TERCER DIÁLOGO

EL SENTIDO DE LOS RITMOS

D.C.: Nuestro último diálogo me satisface plenamente dentro de la sistemática que yo quería desarrollar contigo, y que trata de la fijeza muy relativa de las formas fijas como generadoras de actualizaciones ilimitadas, por no decir infinitas. Cuando he hablado de una nueva puesta en circulación de la Ley, aludía a dos cosas: por un lado, la Ley monumentalizada, estatuaria, corresponde a la nostalgia pura, al ámbito de la muerte; por lo contrario, la Ley reactivada por sus reflejos, por sus ecos, por su narración (la aventura de la narración y no la narración de la aventura, como decía Jean Ricardou), nos encontramos con una ley que procura su propio gozo. Quiero decir que pasamos de una ley que prohibe a una ley que permite, que es productiva y germinal.

Pero quiero proponerte ahora un tema que habíamos tocado apenas: el de la relación entre lectura y escucha, y en particular la cuestión de la escucha del ritmo, que es una escucha en el tiempo.

¿Cuál es, más precisamente, la relación entre escucha y producción? ¿La escucha representa en tu caso una producción, un engendramiento de formas nuevas? ¿Es acaso la vía por donde el sujeto poético puede constituírse cuando dejas entrar al Otro en el yo? ¿El sujeto poético puede reactivarse y salir de su parálisis gracias a esa interiorización y de ese análisis del ritmo?

B.S.: Todo lo que he dicho hasta ahora se ha referido al yo poético, al sujeto poético, a un personaje que es el resultado de otros personajes, de otras máscaras, las máscaras de la tradición literaria, puesto que el yo poético de cada autor se construye en gran parte como una recomposición de "influencias" de las cuales se apropia.

De una manera más general, ningún ser humano puede estar aislado. Dicen que los "enfants sauvages", criados por animales, siempre permanecen próximos a lo animal. El niño criado por humanos, en cambio, siempre permanece ligado a la sociedad, porque el lenguaje es social. Así, los anacoretas, que ya no hablan con nadie, hablan en sus pensamientos y rezan. Si nunca estamos completamente aislados, la pregunta sobre la presencia del Otro en el yo me parece por lo tanto redundante, tanto sobre el plano literario como en el psicológico.

Ahora bien, aparte de eso, la *escucha*, cuando es lectura, podría ser una manera de poner en relieve esas presencias de la otredad.

D.C.: Decir que un ser humano no está nunca aislado, no quiere decir que nunca esté separado. No se podría afirmar absolutamente que quien ha adquirido socialmente el lenguaje lo conserva siempre, aún cuando se vuelva anacoreta. El lenguaje, útil para la comunicación, puede permanecer en efecto como una simple estructura que funciona sola. Pero pienso que el poeta, el escritor en general, es alguien que no puede escribir, manipular el lenguaje para él solo. Se reserva siempre al menos la posibilidad de la existencia del otro. Y en este preciso momento creo ver de nuevo una vía paralela a la que hablamos antes, es decir un retorno al principio, una invención del origen a partir de una negación. La escucha del ritmo, en estas condiciones, sería la escucha de lo que *queda* del lenguaje: gramática, sintaxis, cierto número de estructuras propias al tiempo personal, al reloj biológico. La escucha del ritmo sería una renuncia provisoria al sentido y un retorno al origen mítico que sería el lenguaje en tanto que cuerpo, experimentado y sentido en lo humano, individualmente.

B.S.: Es verdad, cuando el primer libro perdió su sentido, me puse a escuchar los fragmentos que sobrenadaban, pero cuando ningún sentido aparecía, cambié de modo de escucha.

No me quedaba sino escuchar, escuchar simplemente el ritmo del verso, ese pulso que estaba allí porque el verso era métrico. Eso fue capital, y fue en realidad el factor más productivo:

poco a poco, el pulso de los ritmos de los versos comenzó a tomar sentido. Pero yo quiero contradecirte ahora con fuerza: el ritmo *no forma parte del lenguaje*, del lenguaje articulado, porque ni forma parte del código convencional de la gramática ni tampoco del código del vocabulario: no pertenece al diccionario. El ritmo no tiene ninguna función de significación en nuestros idiomas. El ritmo se utiliza en la poesía medida, pero no para producir sentido, salvo de una manera muy general: alegría y ligereza de los ritmos rápidos, gravedad de los ritmos lentos, y eso es todo.

Por lo contrario, mi experiencia es otra, totalmente diferente: la recurrencia del verso, el *versus*, el retorno incesante de los números métricos, comenzó a evocar en mí imágenes de recurrencias. *Fue un proceso de semantización del ritmo.* El paso de una lectura linguística a una lectura icónica

De esta manera escribí una serie de poemas circulares que hablaban de la circularidad. De la misma manera, en resonancia con esto, encontré en mi memoria -porque ya estaba sensibilizado a un verso con ritmo pero sin sentido- una especie de verso letrista muy anterior al letrismo, que se encuentra en la *Divina Comedia*.

"Raphel may amech izabi almi"

Son las palabras de Nemrod. Nemrod, para Dante, es el constructor de la Torre de Babel, responsable de la pérdida del lenguaje adámico y de la confusión de las lenguas.

La lengua de Adán, en el mito bíblico, por lo menos a partir de la interpretación de Filón de Alejandría, es una lengua "natural", no convencional, donde a cada cosa corresponde un nombre que la representa esencialmente, de acuerdo con la teoría defendida por Cratilo en el diálogo platónico del mismo nombre.

Actualmente, toda la ciencia lingüística se basa en el principio saussuriano según el cual el lenguaje es convencional. En esto nuestra lingüística se opone a la de los antiguos místicos cratilianos, quienes creían descubrir restos del lenguaje adámico en nuestros idiomas postbabélicos.

Más de uno ha creído ver en mí un cratiliano; ésto es perfectamente falso, puesto que el cratilismo es una doctrina sobre el origen del lenguaje, lo cual no tiene nada que ver con mi propósito. Si utilicé el nombre de Cratilo, en el título de uno de mis libros, lo hice de manera emblemática, porque yo fabricaba objetos rítmicos, portadores de una representación del objeto del cual hablan. Para el cratilismo, el lenguaje sería no-arbitrario (o mejor dicho *motivado*, según la terminología actual), mientras que yo sólo intento *remotivar* o más bien *retromotivar* ciertas configuraciones rítmicas.

Volvamos a Nemrod: el verso de Dante, dio origen a un poema que se llama "Prosopopeïa", es decir prosopopeya, personificación. En cierto sentido, es una personificación del lenguaje, de las palabras. Cada cinco versos, el verso incomprensible, "raphel may amech izabi almi", se repite, y el sujeto de la elocución cambia. Primero es "él", Nemrod quien habla. Luego, "yo" hablo de "mí" y de las palabras que me habitan como ellas poseen a Nemrod. Luego las palabras hablan de sí mismas, por medio de una prosopopeya. Luego habla ese sujeto impersonal que "truena" o que "llueve": el personaje impersonal del mundo que habla en nosotros, pero que no tiene más sentido que el que creemos darle, porque el mundo no produce sentidos humanos, ni intenta comunicar con nosotros.

Quisiera agregar que ahora, en este momento, estoy reescribiendo "Prosopopeïa" más de veinte años después de sus primeras versiones (que fueron de los años setenta). Se trata de una relectura actual, a la luz de mi trabajo sobre centones plurilingües en mi proyecto de hiperpoemas. La presente versión de "Prosopopeïa", que tendrá otro título, es un libro que consta del poema en versión original y de su traducción en diversas lenguas naturales y artificiales, retraducidas a su vez en francés. Pero lo interesante de este libro babélico es que el "poema en versión original" es un centón que comienza por el verso de Dante y que continúa luego como un *collage* de versos de otros autores en chino, sánscrito, malayo, alemán, catalán, esperanto, etc. alternando con versos en lenguas sin sentido inventadas por los místicos, por los letristas, etc. Ese poema monstruoso, propiamente babélico, al ser traducido en una sola len-

gua en particular como el chino, el alemán, etc., produce versiones extremadamente diferentes en razón de la abundancia de versos en lenguajes sin sentido. Esas versiones en chino, en alemán, etc, son luego traducidas al lenguaje del lugar de publicación: francés en la version actual, castellano luego (si me decido a hacer una versión castellana), luego quizás en otras lenguas.

D.C.: Por cierto, yo no creo que tu libro *Fórmulas para Cratilo*, nazca de una adhesión al cratilismo, sino de una utilización del cratilismo en tanto que técnica poética. Ahora bien, muchos estudiosos de la poética pretenden precisamente que el lenguaje poético es un lenguaje que *quiere* mantener, por medio de todas las estrategias posibles, una concepción cratiliana del lenguaje contra la idea de su convencionalidad. Sin ser partidario de esa teoría, estoy profundamente en desacuerdo contigo sobre un punto: tu idea que el ritmo no forma parte del lenguaje. Y no es necesario adoptar una concepción onomatopéyica para sostener lo contrario. El ritmo no es una forma vacía, sin ser una forma imitativa: sirve para realizar intercambios. Hay ritmos de presentación aún en las obras científicas. Es uno de los medios de la potencialidad del sentido, un medio potencial de sentido. Si no ¿cómo se puede pasar de una escucha del ritmo a una semantización del ritmo tal como tú la practicas? En tu poema "Prosopopeïa", de cual hablábamos hace un instante, hay una re-semantización que se obtiene al reemplazar el sujeto de la elocución. Ese reemplazo es también un ritmo, un recorrido repetitivo, con un desplazamiento cada vez.

B.S.: En "Prosopopeïa" no hay ninguna semantización de las palabras incomprensibles. Tampoco hay la semantización del ritmo como lo intenté después en las estrofas en espejo o circulares, en las cuales la forma imitativa de las figuras rítmicas remite a la forma del objeto representado. Lo que sucede en "Prosopoeïa" es algo mucho más primitivo, pero eso fue una etapa hacia la escucha de los ritmos métricos, un comienzo de semantización.

Pero quiero marcar mi desacuerdo contigo: le das a "ritmo" un sentido muy corriente, pero que es un sentido derivado, fi-

gurado, metafórico, lo cual se transforma en un abuso de lenguaje si se lo confunde con el sentido propio de la palabra.

Para mí, "ritmo" tiene un significado propio, una acepción restringida: un fenómeno sonoro que se puede resumir en una fórmula de recurrencias: las recurrencias de la música, las recurrencias del verso. Puede tratarse de una recurrencia simple de versos de una misma duración, o la recurrencia compleja de versos de duración diversa, o bien recurrencias más complejas todavía, la de las estrofas diagramáticas que he escrito.

Tomemos un ejemplo entre otros, el del soneto italiano (el soneto inglés es un caso aparte). Primero, hay una recurrencia simple de versos de una misma duración: 14 versos iguales, endecasílabos, alejandrinos, etc.

Luego viene un segundo nivel de recurrencia: la estructura más compleja determinada por las rimas: cuartetos y tercetos, que van por pares para que haya, justamente, recurrencia de estrofas, porque no la habría si hubiese un solo cuarteto o un solo terceto.

En razón de la coexistencia de dos tipos diferentes de estrofas, el soneto constituye en sí mismo un tercer nivel de complejidad: es un resumen de las amplificaciones, de los desarrollos naturales de la recurrencia elemental del verso métrico.

Quisiera insistir, de paso, sobre la coherencia de la Métrica: la recurrencia elemental del verso se manifiesta en niveles de complejidad creciente: verso, estrofas, conjuntos de estrofas. Su principio es la repetición y la variación.

Todas esas recurrencias, insisto, no tienen ningún sentido en la mayoría de los sonetos del corpus. Sirven solamente, de manera general, a apuntalar la estructura lógica del soneto: presentación de un tema en los cuartetos, y su resolución en los tercetos. En mi caso, intento semantizar esas recurrencias.

D.C.: En resumen, según tu punto de vista, no hay reglas fijas sino prácticas recurrentes, porque identificas el ritmo a nivel del recuento silábico y acentual; pero en lo que hace a la rima, pienso que siempre hay fenómenos semánticos. Tomo, claro está, el ritmo silábico y acentual como una de las modalidades del

ritmo, y las recurrencias semánticas como otra modalidad. ¿Quieres decir que el ritmo es presemántico?

B.S.: Sí y no: el ritmo es presemántico sin ser asemántico: puede ser semantizado, pero eso no es cosa corriente. Los ritmos, en las grandes lenguas de cultura, no están lexicalizados: su sentido no figura ni en el diccionario. No tienen reglas estrictas de significación porque no intervienen, lo repito, en la significación del lenguaje articulado, en la doble articulación del lenguaje.

Por lo contrario si doy el significado de "espejo" a un ritmo de inversión simétrica, intento realizar una semantización, ni arbitraria ni convencional, sino, justamente, una semantización remotivada.

Después de haber practicado este tipo de procedimientos, me parece haber reconocido, en la obra de otros poetas, tentativas similares, a menudo completamente ignoradas. Pienso sobre todo en un poema de Teócrito, la "Syrinx", formado por diez pares de versos de métrica decreciente, los dísticos más largos al principio, los más cortos al final. La "Syrinx" es incomprensible a primera vista, porque está compuesta, semánticamente, de enigmas y de retruécanos. Los helenistas lo estiman tan poco que algunos han querido excluírlo de su corpus poético, por considerarlo un juego pueril. Yo lo considero, por lo contrario, como su arte poética y como una obra maestra. Generaciones milenarias de gramáticos obtusos no han sabido escuchar, por detrás de las palabras incomprensibles (incomprensibles, porque son oraculares), el ritmo, y sólo el ritmo de sus dísticos decrecientes. No se ha comprendido que las palabras debían ser necesariamente oscuras para que el ritmo pasase al primer plano, dejando aparecer así los sonidos decrecientes de la flauta de Pan.

En el mismo tejido de la "Syrinx", hay, creo, un juego de palabras sobre "Pan" (que es el nombre del dios, pero que también significa "todo"), justamente porque el poema no puede comprenderse sino como un todo, la globalidad rítmica de la flauta de Pan, de la siringa bucólica, emblema de la Poesía en su sentido más alto.

Percibí esto después de haber escrito "Espejo del Espejo", donde la misma práctica produce los mismos efectos: la estructura formal de la obra es desde el inicio un icono, y esa estructura icónica determina los contenidos semánticos del poema: la simetría decreciente produce el sentido "flauta de Pan", la inversión de la sintaxis el sentido de "reflejo", etc. Esto es lo que he llamado un "diagramatismo" o un "icono métrico".

En otro tipo de arte, el grabador Escher tomaba una figura geométrica abstracta y la transformaba en imágenes de objetos concretos, por un procedimiento de semantización plástica que es exactamente el mismo.

Encontrar un contenido, un sentido, a partir de la forma puede dar lugar al surgimiento de lo impensado. De manera análoga, la investigación matemática abstracta elabora objetos matemáticos puros, para los cuales se descubre más tarde una aplicación, cosa corriente en Física.

Hay que pasar de una escucha de las palabras a una escucha del ritmo, que nos sugiere entonces un sentido. Esta práctica vuelve a surgir en la poesía porque ya está en ella: Paul Valéry ha explicado que, en su mente, el "Cementerio Marino" comenzó siendo el ritmo de una estrofa, sin palabras: las palabras vinieron después.

D.C.: Por cierto, hay algunos casos límites en tu poesía, como "OTIMI OY OMIM", que se acercan a esa pura ritmicidad. Pero, ¿qué te impide intentar más sistemáticamente una escritura oscura? ¿Qué te desagrada en la recurrencia de ciertas prácticas de las antiguas vanguardias, como Dadá, el creacionismo o el surrealismo, o, por cierto, el letrismo?

Dicho de otra manera, si una escritura puramente rítmica es fundadora y, por otra parte, si pasar nuevamente por esos fundamentos de la escritura es cada vez indispensable para continuar la obra poética, ¿cómo es posible que una escritura del tipo de la "Syrinx" en lenguaje oracular, o del verso ininteligible de Dante que reempleas en "Prosopopeïa", cómo es posible pues que la oscuridad sea tan rara en tu obra, donde la inmesa mayoría de tus poemas tienen una claridad casi didáctica?

B.S.: ¡Claridad evidente, pero no para todos! Algunos críticos, sobre todo en España, me creen oscuro: me han tratado de enigmático. Yo no quiero ser oscuro, sino conciso. La extrema concisión, ya lo decía no sé si Horacio o Cicerón, entraña el riesgo de la oscuridad, al menos para el lector o el crítico descuidados. Es el problema que plantea Mallarmé, de quien se ha dicho que la oscuridad difería esencialmente de la de Góngora. Yo no lo creo: hay una diferencia de grado y no de esencia, el sentido está presente, detrás del "encanto cabalístico" sobre el cual Mallarmé mismo ironizaba.

La oscuridad no es un fin en sí. Góngora escribía que el "estilo intrincado" de Ovidio en las *Metamorfosis* hace "vacilar el entendimiento", sí, pero para llegar a un sentido más profundo que el de una lectura superficial. ¿Qué nos dice, en realidad? Dice, que la oscuridad suspende, durante cierto tiempo, la comprensión. Al suspender el sentido, la oscuridad deja translucir la trama del significante. La oscuridad desnuda el artificio, y así, a veces, el artificio mismo significa.

La oscuridad puede ser también el signo de una riqueza del sentido, y obliga a acceder a connotaciones múltiples. En la poesía sánscrita hay una teoría milenaria de la *oblicuidad del sentido* y en esa poesía el extremo artificio es la regla y no la excepción.

Como ha habido tantos insignificantes absurdos más o menos surrealistas en poesía, el lector medio y el crítico medio, que detestan hacer esfuerzos, apenas se encuentran con una dificultad en un poema, lo dejan de lado sin resolverla, pensando que se trata de licencias poéticas o de un absurdo "poético". Eso es lo que no me gusta del letrismo o del surrealismo, son prácticas que descalifican la búsqueda del sentido.

"OTIMI OY OMIM", es un texto "letrista" que parece no tener sentido, pero si el lector se convierte en espejo, en el sitio de una reflexión, entonces el sentido aparece, plenamente.

Aunque ciertos críticos me hayan encontrado oscuro, es alentador que otros, que han abordado mis textos sin ningún intermediario, hayan comprendido no sólo su sentido, sino también la intención estética que los produjo.

D.C.: La dificultad de la lectura, que ciertos lectores resuelven por el absurdo, ¿no viene acaso también del hecho que el ritmo de tus textos es a veces poco perceptible, por lo menos al recitarlos? Esto es un vieja disputa entre nosotros...

B.S.: Si hay poco ritmo "puro" en mis textos, es porque al comienzo sólo ha habido ritmo, pero seguido luego de una elaboración a través de innúmeros borradores y reescrituras. Ciertos autores de letras de canciones trabajan de manera análoga, a partir de lo que se llama en música un "monstruo". Yo trabajo a menudo así, pero al fin no queda casi nada del monstruo inicial, porque su forma me ha sugerido un sentido pleno.

He hecho, sin embargo, algunos textos que no están lejos del ritmo puro, como la armonía imitativa generalizada de "Espejo del Reloj", donde el tic-tac está inscrito en las palabras, sin que eso impida que el sentido surja, porque la escucha del ritmo del reloj ha dictado, sintácticamente, las tácticas de la medida al estilo ático de ese cántico, y eso, sí, lo admito, muy didácticamente...

Ese texto me divierte mucho, pero exaspera a más de uno.

Cuarto Diálogo

TODO POEMA ENGENDRA OTRO POEMA

D.C.: Durante todo este tiempo, yo me decía: ¿la materialidad del poema, acaso no tiene razón de ser? Porque esa materialidad del poema es extremadamente evidente y provocadora en muchos textos, sobre todo en los más visuales. ¿Qué la sostiene y qué cosa ella sostiene? ¿En qué medida refunda la escritura o restaura la palabra, allí donde había un silencio, un peligro de renuncia?

B.S.: La materialidad del poema no es solamente la materialidad de la disposición tipográfica. La disposición tipográfica de mis poemas sólo concretiza visualmente las simetrías de su materialidad rítmica.

No se debe olvidar que el ritmo es algo material, a tal punto que se lo registra en los laboratorios de fonología, porque el ritmo no es un fenómeno lingüístico, fonético, sino un fenómeno propiamente fonológico, sonoro. Es una materialidad.

D.C.: En el tiempo.

B.S.: Toda materialidad es una materialidad en el tiempo. No hay espacio sin tiempo. El problema de la oralidad sin ritmo, del mero discurso sin el verso, es que el discurso es una materialidad unidimensional, perceptible sólo en el flujo del tiempo.

D.C.: Hay una diferencia entre, de una parte, una materialidad que está en el tiempo y, de otra parte, una materialidad hecha de tiempo, en lucha contra el tiempo.

B.S.: Sí, pero hay otra diferencia que no ves. He hablado de oralidad sin ritmo, del habla de todos los días: ésa es una simple

linearidad del discurso. El ritmo complica la linearidad del discurso. Porque si el sonido es un puro tiempo lineal, cuando hay sonidos rítmicos, hay recurrencia.

La recurrencia introduce un esbozo de pluridimensionalidad, porque cada retorno de un elemento (número de sílabas, acentos métricos, rimas, ritornelos, etc.) fija hitos en el tiempo. Esos hitos permanecen en nuestra memoria, y nuestra expectativa nos hace prever su retorno, permitiéndonos configurar una imagen espacializada del tiempo. Así la repetición de versos iguales puede espacializarse como un retorno en círculo o en espiral, según sea el punto de vista que se adopte.

Esta espacializacion no es de ninguna manera arbitraria, porque a las regularidades temporales corresponden analógicamente otras regularidades espaciales, ambas materiales. Las inversiones verbales "en espejo" construyen otro tipo de regularidades temporales, más complejas, que pueden espacializarse como simetrías.

Eso es exactamente lo que he intentado hacer: crear iconos rítmicos representables en el espacio (como círculos, cuadrados, rombos, etc.): los "diagramatismos" de los que he hablado ya varias veces. Así, por ejemplo, la sintaxis en sinfín de "Uróboro", que retorna sobre si misma, produce el círculo de la serpiente que se muerde la cola; así, las estructuras inversas producen reflejos, etc. Traigo a colación, una vez más, la "Syrinx" de Teócrito: la flauta de Pan no se percibe sino cuando se percibe el *todo* de los ritmos decrecientes, regularmente decrecientes del poema. Mis textos intentan realizar eso mismo: un todo, una globalidad rítmica.

El poema, gracias a una lectura que algunos han calificado de "tabular", se percibe como un objeto del cual tenemos una fruición meramente parcial, incompleta, durante la enunciación su fruición sólo es completa cuando lo percibimos como un conjunto definido en la memoria.

Cada poema debería ser como una expresión idiomática o como una palabra nueva, un largo y complejo neologismo (Mallarmé lo ha dicho en una frase célebre). Cada palabra, o cada expresión idiomática, se pronuncian sucesivamente, pero se las percibe como conjuntos discretos: "unicornio", se pronuncia o

se lee en un tiempo objetivo, breve pero no nulo; sin embargo, no se la comprende de manera sucesiva. El sentido "unicornio" se percibe como una totalidad. Del mismo modo, cada poema, concebido como un objeto discreto, es un todo que se puede percibir como tal, gracias a una lectura tabular.

Creo que hay aquí una dificultad para el lector medio, que está acostumbrado a un recorrido lineal y no a una visión de conjunto, "gestalt", en el recuerdo global del texto, al cuadrado o al cubo.

Ha habido quienes han asimilado mis textos a una reedición de la poesía concreta, y han dicho que no proponían nada nuevo. Es un error: los poemas "concretos", son objetos prioritariamente visuales, tipográficos y amétricos, mientras que mis poemas, antes de tener una configuración visual, son objetos métricos, exactamente como las *technopægnia* helenísticas, género dentro del cual la "Syrinx" es una obra maestra. Lo admito, no he propuesto nada nuevo, pero mis plagios son más antiguos y más lejanos.

D.C.: ¿No habría así una tensión que se vuelve a manifestar de manera recurrente en la historia literaria, entre una visión espacializante y una visión temporal de la poesía, como trayecto lineal, como fuga, de alguna manerar irrecuperable? Me explico: en "Uróboro" y en otros poemas que funcionan como uróboros (como "música de caja de"), el ritmo de retorno es minimalista, porque, finalmente, hay una repetición idéntica dentro del círculo. En este sentido, ¿el uróboro no está en contra del ritmo como fundamento fundador de la poesía? Me parece que en tu poesía hay dos tendencias que podrían ser antagónicas: una confía en la solidez de un espacio más o menos intemporal, cerca de un grado cero del ritmo, y otra, una tendencia temporalizante que reposa sobre esta materialiad del ritmo. ¿Hay o no hay esa tensión a lo largo de tu trabajo poético?

B.S.: Por cierto, en "Ouróboro", hay una repetición circular, minimalista, sí, pero dentro de ese círculo hay repetición y variación, dado que hay *dos* versos; hay, por lo tanto, ritmo. Y, en

el nivel del sentido, las cabezas de hidra, que se autodevoran para renacer, producen una proliferación indefinida...

Para responder más precisamente a tu pregunta, yo no siento ninguna tensión hostil entre la espacialización y la linearidad de ma concepción de los ritmos, sino más bien una síntesis dialéctica. Son *objetos*, que son temporales o bien espaciales, según sea el punto de vista que uno adopte.

D.C.: Me parece que en esa práctica que consiste a la vez en tematizar el eco y el espejo y a estructurar el poema en función de esa doble temática casi idéntica, has encontrado una objetivación más satisfactoria que la que te habían procurado tus primeros poemas. Pero quien dice "objetivación", construcción de un objeto, de un objeto distante, diferente de uno, ante uno mismo, quizá representativo, parece decir también "petrificación". Y de la objetivación a la cosificación, al fetiche, habría apenas un paso. Entonces, ¿cómo es posible que esa objetivación en el enfrentamiento de los espejos, en la relación ecoica de lectura a lectura, por ejemplo, hayan podido originar un ritmo? ¿Cómo puede nacer un ritmo de ese enfrentamiento? ¿Dónde está la escucha del ritmo y dónde el ritmo, cuál es el uno en el dos?

Me explico: en la mayoría de los estudios tradicionales de la poética, que son vagamente psicológicos, el nacimiento del ritmo provendría de la escucha de ritmos corporales, internos: el ritmo del corazón, por ejemplo, así como de ritmos externos, temporales. En cambio, dos espejos enfrentados, son algo fijo, una figura de la intemporalidad. Esa falta o ausencia de tiempo es la figura de una cosificación, de algo fijo. De allí viene mi pregunta: ¿Cómo se pasa de lo uno a lo otro, en qué son compatibles la figura fija de los espejos y el nacimiento del ritmo, que sería, de por sí, vital?

B.S.: Yo no tengo nada en contra de esa idea según la cual los ritmos de la poesía y de la música tendrán algo que ver con el corazón. Esa víscera, tan abusivamente metaforizada, es un excelente *metrónomo*, y en ese sentido, yo soy un poeta que escucha su Corazón...

Pero, antes que nada, me parece necesario explicar cuál es mi relación con el ritmo, en el sentido más estricto de la palabra: el ritmo del verso y no el "ritmo" de las imágenes de los espejos.

Así, debo decir que las versiones más primitivas del *Tratado* inédito estaban escritas en verso libre. Alguno de esos versos "libres" ya eran, sin embargo, métricos, o casi métricos.

Como el *Burgués Gentilhombre* de Molière hablaba en prosa sin saberlo, muchos de quienes creen practicar un verso libre escriben sin darse cuenta un poesía métrica, quiero decir que sus versos libres están plagados de endecasílabos o de octosílabos, etc., perfectamente reconocibles.

A mí me sucedió lo mismo: los versos métricos pululaban en mis textos, y me veía obligado a deshacerlos para permanecer fiel al principio del verso libre; eso era muy difícil, sobre todo porque a menudo la versión métrica era mejor que la versión libre.

La métrica acabó por imponerse, y desde entonces ya no la he abandonado; más aún, le he encontrado virtudes esenciales, en razón de las significaciones que fui atribuyendo al principio de recurrencia, a ese indefinido retorno que constituye, en mi opinión, la esencia misma del verso métrico. Razonar etimológicamente puede ser fuente de errores, dado que las palabras tienen una historia que puede modificar profundamente su sentido primitivo; no obstante, según su etimología, el verso, *versus*, es recurrencia, retorno: el retorno sobre sí mismo del uróboro.

Así, el reflejo sin fin que surge cuando dos espejos están frente a frente, muestra justamente una figura de la repetición. El ritmo, fundamentalmente, es una repetición, aunque puede desarrollarse de manera más o menos compleja.

Por eso, creo que la repetición de los espejos enfrentados constituye una analogía coherente con las repeticiones que son la esencia misma del verso métrico; la imagen de los espejos es una buena metáfora (una buena simbolización) del verso y del texto. Al principio, yo no me había dado cuenta que inversión y reflejo eran símbolos del ritmo.

D.C.: En la secuencia que va (para decirlo rápidamente) de la destrucción originaria a la obtención de la totalidad del senti-

do, y a la venida del otro, me parece que existe un elemento salvador: la materialidad que llamas ritmo, y que sería, más generalmente, lo que en francés se llama "contrainte" y que se suele traducir por "constricción". Nosotros lo hemos llamado, en otros momentos, "formas fijas" (las tradicionales u otras, inventadas o reinventadas). ¿En qué medida esas formas tan fuertes, contrariamente a la noción romántica de la inspiración, asumen el papel de una Musa, de una mediación dentro del proceso de la génesis del poema?

B.S.: No me gusta el término "contrainte", vulgarizado por el OULIPO, y que ya está tan consagrado por el uso que yo mismo lo utilizo como subtítulo de nuestra revista *Formules, revue des littératures à contraintes*. Las formas no son restrictivas. Antes bien, son generativas. Son procedimientos de composición, matrices para la imaginación. Son una mediación en el proceso de la génesis del poema porque ofrecen un apoyo a la imaginación creadora.

Hay una "filosofía de la composición" que es inherente a las formas fijas tradicionales: la producción de lo Múltiple, la repetición infinitamente variada de modelos (la "imitación" de los autores clásicos). La Métrica, como sistema, incluye un principio de repetición y de variación. La producción indefinida de sonetos sobre tales y tales temas y modelos, por ejemplo, expresa ese mismo principio de repetición y de variación a un nivel de complejidad superior al del simple verso, en los poemas y en los libros.

En oposición radical a esta primera, hay una "filosofía de la decomposición" que es inherente a las vanguardias iconoclastas del siglo XX: la producción de lo nunca visto, de lo Único, por medio de la inversión o de la destrucción de los modelos clásicos (la anti-imitación). El "verso libre", como sistema, incluye un principio de no-repetición. La búsqueda de novedades absolutas expresa ese mismo principio de no-repetición a un nivel de complejidad superior al de la simple línea.

En lo que a mí me concierne, yo escribo después de la Modernidad, pero en continuidad dialéctica respecto a ella. Lo que me resta, después de la necesaria destrucción iconoclasta opera-

da por las vanguardias históricas, es la construcción o, mejor dicho, la *hiperconstrución*, para utilizar un término de Jan Baetens. Y eso debería permitir también que se tomase mayor conciencia de los aspectos constructivos de las vanguardias, los cuales son evidentes, por ejemplo, en la poesía concreta.

Por cierto, yo escribo después de la Modernidad, y sin embargo no creo ser un postmoderno en el sentido que se da a esa palabra actualmente. En Francia, donde vivo, es un término injurioso, porque los artistas y escritores quisieran seguir siendo, como decía Rimbaud, "absolutamente modernos".

En realidad, dentro de nuestra visión política del mundo, Modernidad y Libertad son dos principios históricamente ligados entre sí, intangibles y sacralizados. Sin embargo, esos principios políticos no se los puede trasladar al dominio estético sin peligro de confusión de registros. Las reglas del lenguaje y de la retórica, a pesar de lo que hayan podido afirmar algunos, no son reglas políticas.

La Libertad aparece con fuerza durante la Revolución Francesa: es la justa Libertad de los Derechos Humanos, es la revolución contra las formas de la monarquía y de la aristocracia, que son formas *sociales* injustas. Pero se utilizará luego el concepto de libertad para decir que ciertas formas poéticas son injustas. Eso es una metáfora abusiva, un verdadero abuso de lenguaje, cuya demostración por el absurdo es Dadá.

La Libertad de Dadá es como la de un personaje del Marqués de Sade, que elogia la excelencia de la Naturaleza, para justificar la libertad de actos que las leyes de la sociedad le prohiben, pero ese mismo personaje proclama luego que su mayor gozo sería violar la Naturaleza y expulsar a los astros de sus órbitas. Tal es Dadá.

Después de Dadá y del Futurismo (que precede a Dadá), ha habido la repetición de antimodelos, lo cual es, al revés, exactamente lo mismo que el Clasicismo, que reposa sobre la repetición de modelos. Pero hay un problema. Una Regla puede ser transgredida creativamente sólo una vez, y el número de Reglas que se pueden romper no es ilimitado. Esta dinámica se agota por sí misma, dado que los modelos que se pueden destruír no son tantos, y que todos han sido ya destruídos. Luego, sólo que-

da la repetición del gesto transgresivo, la repetición de anti-modelos y su transformación en recetas de escuela.

De esta manera, se vuelve a caer inconscientemente en una dinámica repetitiva, tan repetitiva como la de las formas fijas. Me parece inconsecuente.

Dadá, en su furor, era, a pesar de todo, formalista: practicaba un formalismo transgresivo. Por lo contrario, en nuestra época postmoderna, lo que yo veo es un a-formalismo generalizado, y sin forma no hay arte.

Así, el mal empleo de la idea de la libertad artística esclaviza y ahoga la creación. Así, la idea de una tiranía del verso métrico es tan estúpida como la frase de Barthes que decía que la gramática era fascista. La violencia de las críticas contra el renacimiento del formalismo en poesía se explica por la persistencia de la confusión entre reglas estéticas y reglas políticas.

D.C.: Sí, es evidente que, sin quererlo, Dadá, ese personaje incorpóreo, era tan formalista en su anti-formalismo diametralmente opuesto, como los formalismos rigurosos que lo precedieron y, de este punto de vista, no hay discontinuidad entre el "momento Mallarmé" y el momento de las vanguardias. Para Dadá y para los primeros surrealistas, era obligatorio el ser iconoclasta, romper las armonías preestablecidas, y hay procedimientos célebres, como pintarle bigotes a la Gioconda o bien inventar situaciones incongruentes, "maravillosas". Has calificado muy justamente de transgresivo ese formalismo, que violaba conscientemente las reglas "burgesas", etc. Por otra parte, el hecho que esté condenado al fracaso en la repetición, ha sido subrayado por estudiosos como Renato Poggioli en su *Teoría de la vanguardia*, en la que demuestra su esterilidad, o como, de otra manera, Rosenberg en su *Tradición de lo nuevo*.

Tu formalismo, sin ser transgresivo en ese sentido, no es menos paradojal, porque se opone a un consenso blando sobre lo informal. ¿Cómo vas a definirlo frente a lo informal convertido en Ley? ¿Qué objetivo le convendría, cuál es tu respuesta frente al poder de lo informal? Que la gramática sea o no fascista, siempre hay una ley, y uno no puede opo-

nerse a ella, salvo por medio de otra ley o de otro proyecto de ley, aunque sea un proyecto de anti-ley.

B.S.: Me opongo, sin duda, a ese consenso; pero porque éste no es una Ley, sino un prejuicio: una superstición, como decía Borges: "la supersticiosa ética el lector".

Creo que hemos sobrepasado la etapa de la destrucción de las formas y que podemos ahora construir otras. La búsqueda de la Libertad estética debe ser constructiva. Y hay un aspecto constructivo en las vanguardias, baste pensar en los procedimientos surrealistas, como el *collage*, que es una trasformación moderna del antiguo centón, o bien en las bellas construcciones geométricas de la poesía concreta.

Por otra parte, hay leyes *físicas*, las de los ritmos métricos. Ese tipo de leyes existe objetivamente: no se las promulga, se las percibe o no. Otros perciben hoy lo que yo percibo. Pienso que es inútil intentar convencer a quienes no lo perciben.

Actualmente, además de la tendencia formalista que recoge la revista *Formules* que dirigimos conjuntamente Jan Baetens y yo, existen por lo menos dos otras tendencias: la postmoderna (un cierto lirismo blando que sólo conserva de la modernidad el verso libre) y la neomoderna (una tradición de formalismo transgresivo todavía vivaz). Ambas son pasatistas, porque dependen de un pasado: el pasado del romanticismo o el pasado de las difuntas vanguardias.

En arte, el verdadero sentido de lo moderno no es jamás simplemente lo actual, puesto que lo actual pertenece al registro de la moda: por eso su destino es de ponerse rápidamente fuera de moda, como esos patéticos avioncitos de los futuristas, allá en su época tan flamantes como los de ahora, que pronto también nos parecerán antiguos. Lo moderno, profundamente, es lo que siempre permanece venidero, un movimiento de progreso. Y todo progreso es fundamentalmente *técnico*. No hay ninguna técnica en lo amorfo. La libertad anti-formalista desemboca primero en el letrismo y en la poesía sonora, que disuelven el lenguaje y que son apenas pintura y apenas música, y finalmente la libertad anti-formalista acaba en el a-formalismo postmoderno.

Yo no pretendo repetir religiosamente las formas legadas por la tradición, pretendo retomarlas como punto de partida para un progreso técnico, arquitectónico. La arquitectura, por cierto, es el mejor ejemplo de un arte que progresa: la Antigüedad ya había conocido el avance que va de la falsa a la verdadera cúpula y, en nuestro siglo, Richard Buckminster Fuller inventó la cúpula geodésica, que hizo posible la techumbre de grandes espacios.

Desarrollar las formas en lugar de romperlas, tal es el único verdadero progreso en poesía, progreso en el que creo, porque lo practico.

En lo que a mí me toca, adhiero conscientemente a la filosofía de la repetición infinitamente variada que es la filosofía de las formas fijas. Dentro de esa perspectiva, *la originalidad no estriba en la búsqueda de lo único, sino más bien en la novedad de la variación*.

Por tal razón, las formas fijas no están cerradas, sino que pueden abrirse a un desarrollo.

Tomemos otra vez el ejemplo del soneto. He dicho que resume en catorce líneas las recurrencias elementales del verso y las recurrencias complejas de las estrofas. Pero hay más: el soneto ha conocido un desarrollo a un nivel superior a él mismo: la Corona de Sonetos italiana, que es un soneto de sonetos. Esas Coronas son la base de mi libro *Entrelíneas*, y luego de mis *Hipersonetos* y de los *Hiperpoemas*.

D.C.: Que yo sepa no es una forma muy común en las otras literaturas, no? A partir de qué época se sitúa su desarrollo?

B.S.: Sobre la Corona de Sonetos, encontré simplemente una noticia en el Diccionario de Retórica de Morier, el cual registra una definición de fines del siglo XVII, debida a Crescimbeni.

Como lo digo en una nota de *Entrelíneas* una Corona consiste en un Soneto Maestro y en una serie de catorce sonetos en los cuales cada primer verso repite el último verso del soneto precedente. El círculo (la "corona") se cierra en el soneto nº 14, cuyo *primer* verso es idéntico al último verso del soneto nº 13 y cuyo *último* verso es idéntico al primer verso del primer soneto de la serie.

El Soneto Maestro, el nº 15, rige a todos los otros, porque está compuesto por los versos que se repiten en ellos: su primer verso es el primer verso del primer soneto, su segundo verso es el primer verso del segundo soneto, etc., hasta su catorceavo verso que es el primer verso del último soneto.

En la forma italiana más corriente de la Corona de Sonetos, el Soneto Maestro va colocado al final, como un resumen de los otros.

D.C.: ¿Qué interés particular presenta, en tu propio caso, esa construcción sobre la forma del soneto, respecto a otras series de variaciones, como los *Cien Sonetos* de Boris Vian u otras elaboraciones?

B.S.: A mí lo que me interesa es que las coronas presentan imágenes fuertes de la repetición, y en primer lugar, muy claramente, de la repetición circular, que es para mí inherente al retorno del *versus*.

Pero hay otra cosa: meditando sobre la Corona, en tanto que pura forma, vacía de palabras, en tanto que forma icónica, advertí que el Soneto Maestro contiene a los otros catorce entre sus líneas, en filigrana, como un palimpsesto deja entrever otros textos en sus interlíneas.

Así surgió la idea de mi primera Corona, *Entrelíneas*, donde el Soneto Maestro va al principio y no al final, para subrayar su naturaleza de ser el generador de los otros.

Por supuesto, el tema de esos sonetos es "todo poema engendra otro poema". Y esa idea, desarrollada al infinito, ha dado a luz mis proyectos de hipersonetos y de hiperpoemas.

D.C.: ¿Puedo resumirlo a mi manera?

En una primera etapa, las variaciones -esenciales para permitir el nacimiento del ritmo, porque ellas son como infracciones contra la inmovilidad, la muerte, el fetiche, contra la belleza intangible-, en una primera etapa, esas infracciones son mínimas, y corresponden, en la pura simetría "en espejo", a lo que Ricardou llama las simples variantes por oposición a los "mutantes". Sin olvidar que la pura repetición sin variantes es

teórica y prácticamente imposible, en razón de la estructura temporal de la enunciación y de la lectura. Simplemente, cuando la diferencia es demasiado mínima, la repetición no es perceptible como tal, y parece ser un error, y nos quedamos en un punto muerto.

En una segunda etapa, me parece que pasamos de la simple variante (aplicación directa de un código o de una regla que consiste, por ejemplo, en retomar el mismo segmento de texto en orden inverso) a "versiones" y a "defectos" cada vez más marcados, que se construyen en el intersticio, en el intervalo, y que garantizan y asumen una libertad creciente. A partir de un Soneto Maestro como el que has definido, no hay sólo catorce, hay miríadas de sonetos posibles.

Ahora bien, hay una enorme diferencia entre esto y los poemas "en espejo" cuya segunda mitad está predeterminada por la primera.

En resumidas cuentas, después de la catástrofe y del origen mítico de la pérdida de sentido de tu poesía, habría, primero, un renacimiento tímido y limitado que da lugar al descubrimiento del ritmo, pero, después, el principio de gestión deja de ser, como en otros autores, malthusiano, y le dices a los versos: "Creced y multiplicaos".

¿No te parece que hay, en tu representación de la historia de tu escritura poética, en tanto que emblema de toda escritura poética digna de ese nombre, una reescritura del "big-bang" cósmológico: una implosión inicial seguida de una dispersión y de una multiplicación, si no infinita, por lo menos indefinida del Universo?

B.S.: No lo había pensado y sin embargo, al oírtelo decir, me parece evidente ahora que esa interpretación cósmica es posible, lo que demuestra simplemente la capacidad simbólica de las estructuras que utilizo, o que acaso me utilizan...

Pero, para volver a otro punto de tu pregunta, quisiera precisar que la más simple inversión, cuando se aplica al lenguaje, puede producir la aparición de sentidos nuevos, como en el par de antimetábolas siguientes: "mensajero sin mensaje" y "mensaje sin mensajero". Evidentemente, no es lo mismo decir una

cosa o la otra. La inversión es una repetición compleja, que pone en marcha una deriva del sentido.

D.C.: ¿No te parece que prestas (mi pregunta es, lo confieso, muy tendenciosa) una confianza un poco ingenua en el valor productivo de ciertas estructuras simples como las que Lévi-Strauss pretendía haber encontrado en los mitos a escala universal, y que se manifestarían aquí retóricamente como antimetábolas? Esa confiaza, ¿no oculta quizás otras reglas de selección, aún no enunciadas o no enunciables en ese momento? Por ejemplo, que la relación entre lectura y escritura podría ser fundamentalmente asimétrica, y que el hecho de imponerle una simetría revelaría su distorsión?

B.S.: Respecto a la ingenuidad, te diré que hay una ingenuidad fundamental, que Rimbaud denunció: la de escribir poesía. Si uno se la autoriza, las otras son pecados veniales. No, yo no confío en las "formas simples" en sí. No son arquetipos junguianos. Yo confío en mi imaginación que interpreta simbólicamente esas formas simples.

Toda forma puede tener una capacidad simbólica para la imaginación. En el universo de sentido en el que estamos, y del cual no podemos salir (salvo por medio de la muerte o de la locura), toda cosa recibe una interpretación y se transforma en signo. Y lo digo sin olvidar que toda interpretación conlleva niveles y límites: cualquier cosa no puede en todos los casos recibir cualquier interpretación, a pesar de lo que pensaron algunos surrealistas. Yo no utilizo lo amorfo, sino formas muy definidas. Por lo tanto esas fomas definidas producen sentidos definidos en mi imaginación.

Respecto a la relación entre lectura y escritura, sin duda tienes razón, pero en mi caso yo privilegio el aspecto más débil, la lectura, pero es una lectura que extrapola: es lo que yo llamo una meditación. Lo que me parece seguro, es que hay una *progresión* en la serie sin fin de lecturas anotadas. Las estructuras inversas "en espejo" han sido una etapa generadora de sentido, la primera corona de sonetos vino más tarde. La generación del sentido en este último caso es mucho más libre, como ya

lo has dicho, puesto que por cada Soneto Maestro existen miríadas de sonetos derivados posibles, y no sólo sonetos, sino otros tipos de poemas, los hiperpoemas.

Ese descubrimiento nació de la relectura de *Entrelíneas*, cuando me dí cuenta que esa dinámica de multiplicación no debía detenerse allí. Desde este punto de vista, tal idea es la misma de *Espejo del Espejo*: la poesía que se transforma en espejo del espejo de la escritura se convierte en un lugar de reflejos sin fin, produce lecturas anotadas por la escritura, leídas a su vez y a su vez anotadas, en una proliferación ilimitada.

Esa proliferación no es, sin embargo, caótica. En todo caso no es necesariamente caótica. Los hipersonetos conservan la estructura fuerte del soneto. Los hiperpoemas, que son una simplificación de los hipersonetos, tienen la misma estructura que el sistema numérico decimal, porque son estrofas de diez versos de diez sílabas que engendran indefinidamente nuevas estrofas de diez versos de diez sílabas, y luego otros tipos de estrofas.

Insisto, pues, en desmentir que la fijeza sea una característica inevitable de las formas "fijas". Hace algunos años, se oponía forma cerrada a forma abierta: "opera aperta". En realidad, potencialmente, las formas aparentemente cerradas pueden abrirse, como en el caso histórico del soneto que dio origen a las Coronas. No es un invento mío, sucedió así. Pasajeramente quizás, pero tal cosa se produjo y se vuelve a producir ahora por mi intermedio.

D.C.: Fue en ese momento pues que la idea, que ya estaba en gestación, según la cual "todo poema engendra otro poema", encuentra su expresión formal. ¿Cómo será su realización concreta?

B.S.: Tal es exactamente el proyecto de los hipersonetos: un primer Hipersoneto Maestro que produce catorce sonetos, de entre los cuales al menos uno funciona como un nuevo Soneto Maestro, que produce otros catorce, de entre los cuales al menos uno funciona como un nuevo Soneto Maestro, y así al infinito.

En el caso de los hiperpoemas, la función del Hipersoneto Maestro está ocupada por un HIPERPOEMA, que es una estrofa

de diez versos de diez sílabas que, como lo he dicho, engendra una infinitud de estrofas de diez versos de diez sílabas, que pueden a su vez engendrar todo tipo de estrofas, en toda clase de metros. Es un proyecto pitagórico que hace corresponder los números de los versos y de las sílabas con el sistema numérico decimal, que es nuestra manera habitual de ordenar los números.

Cuando tal idea se me impuso, desmesurada, monstruosa, megalómana, ridícula pero necesaria, me sentí agobiado por la imposibilidad de escribir lo interminable. Al mismo tiempo comprendí que ese trabajo sólo podría ser colectivo, y que yo sólo podía darle un primer impulso.

Por esa misma razón, por ser una empresa necesariamente infinita y colectiva, me pareció que no era éticamento posible de escribir yo mismo, con mis propias palabras, el primer Hipersoneto. Además, me pareció que ese texto debía necesariamente ser un resumen de todos los sonetos del pasado, y también un eslabón de una cadena infinita, y un punto cero: fin y comienzo.

Dado que ya había practicado el arte el centón en varios poemas de *Con mudo acento*, me pareció evidente que el *Hipersoneto* debía ser un resumen concreto de todos los sonetos precedentes, y por esta razón lo construí en castellano con catorce endecasílabos de catorce sonetos de autores diferentes[7]. En francés, dado que los sonetos suelen ser en alejandrinos, y que cada alejandrino se compone de dos hemistiquios, el *Hypersonnet* está compuesto de veintiocho hemistiquios provenientes de sonetos de autores diferentes.

En cuanto a los *Hiperpoemas*, se trata de la misma idea, pero aplicada a una estructura más simple, con el objeto de crear, a partir de ella, y a lo largo de las series infinitas, todo tipo de variaciones. El HIPERPOEMA, o POEMA CERO, puede ser considerado como un número cero, fin y comienzo, justamente porque estará compuesto de versos ajenos: también es un resumen de todos los poemas del pasado y también es un eslabón de una cadena infinita.

Así, se puede considerar que el "Hipersoneto" y que el "HIPERPOEMA" ya estaban escritos en los "prophétiques vers"

del pasado. Y su escritura no es sino una escucha, una lectura anotada...

D.C.: Lo que yo encuentro fascinante, curioso, apasionante a lo largo de todo el camino que hemos seguido hasta aquí, en tu propia explicación, en la relación a los orígenes de tu escritura, es que parecería haber restablecimiento de un orden, restablecimiento narrativo del orden de acuerdo con un arquetipo del relato, tal como el neoestructuralismo lo percibe en el cuento según Propp. Como punto de partida vemos un orden invertido por una ruptura, se comienza por un final, por un mal fin, por una extrema dificultad, por una abolición. Así, en consecuencia, el origen motivante se desplaza al fin paratáxico: se entra en el orden de las causas finales. Sin embargo, cuando llegamos no al término de tu evolución, de tu produción, sino a esta etapa actual tal como la estás definiendo, el buen origen se encuentra en su lugar propio, en el comienzo; el Soneto Maestro ya no es causa final sino causa primera. Más todavía, el "Hipersoneto" o el HIPERPOEMA cuentan la Historia, como acabas de decirlo. Se diría que hay una especie de aceptación de la Historia, de un principio narrativo de la Historia, que sería una reconciliación con el sujeto, con la posibilidad del sujeto e ipso facto una venida del otro en el mismo, una refundación del sujeto poético por medio del Otro.

A mi modo de ver, es como poner en hora los relojes rousselianos, una reinterpretación no sólo útil sino necesaria de lo que fue la actitud, la práctica o el enjuiciamiento que operó Roussel al escribir los famosos cuentos del "procedimiento", en el ínfimo desfase entre dos repeticiones de una frase. La frase no fue generadora por sí misma, pero lo fue gracias a su escucha. Roussel pretendió haber escondido sus procedimientos (como si nadie pudiese darse cuenta de su existencia), y revelarlos póstumamente, mientras que en tu caso los revelas y los incluyes en tu vida, es decir que inscribes en vida la temporalidad y la otredad de tus propios textos. Tu práctica es a la vez más moderna, más serena, más abierta, y se inscribe mejor en la realidad de la escritura y de la lectura, que la mitología rousseliana. Por otra parte, utilizas formas mucho más rigurosas que las de

Roussel, como si el rigor fuese la ley que te dictas y a la que te sometes para que sea un instrumento de liberación no sólo de tu persona, sino de la lectura.

B.S.: Una refundación por medio del Otro, sí, me gusta esa formulación.

Bueno, para terminar, quisiera retomar lo que dices sobre la escucha. En el caso de Roussel hay, como lo ha dicho él mismo, la escucha de una paronomasia, de un retruécano que tiene sonidos semejantes y sentidos muy desemejantes. Roussel escucha el poder generativo de la arbitrariedad del lenguaje, del aspecto no motivado de los signos. En mi caso, lo que yo escucho es el poder generativo de ciertas configuraciones de ritmos, las cuales, por medio de mi imaginación, se semantizan, se llenan de sentido, se transforman poco a poco en signos motivados, en iconos.

Por cierto, los puntos de partida de ambas poéticas son diametralmente opuestos, pero ambas son poéticas de la escucha. En ambos casos hay una voluntad de callarse, de acallar el prosaico "ce qui se conçoit bien" del *Arte Poética* de Boileau, de acallar la expresividad personal: no tener nada que decir para poder decirlo todo, porque la escucha es el polo *positivo* del silencio.

Muchos poetas hablan, ¡y en abundacia!, del "silencio" poético. Pero para ellos, me parece, "silencio" es apenas un sinónimo enfático de elipsis o de alusión.

Tal como yo lo comprendo, el silencio poético consiste, muy por lo contrario, en el acto de silenciarse a uno mismo, para poder emprender esa *meditación* de la que he hablado, esa escucha del pulso del verso, que se carga poco a poco de sentido, hasta generar, como en los hiperpoemas, una serie sin fin de textos, donde todas las cosas pueden ser dichas.

Poemas Citados en los Diálogos

El Eco

jugábamos a hacer vivir más ecos
si un eco por azar nos repetía
nuestras palabras, nuestras voces vivas,
aunque ignorásemos entonces que éramos
tan tenues como un eco, que copiábamos
las palabras de todos, los deseos
de amantes ya olvidados, el amor,
que los siglos reciben de los siglos,
que los siglos reciben de los siglos,
de amantes ya olvidados, el amor,
las palabras de todos, los deseos
tan tenues como un eco, que copiábamos
aunque ignorásemos entonces que éramos
nuestras palabras, nuestras voces vivas,
si un eco por azar nos repetía
jugábamos a hacer vivir más ecos

De *Diálogo*, 1983.

Espejo de los ecos

sabremos dar respuestas, éstas, éstas...
mas sólo si otros ecos nos repiten
dos preguntas que copian nuestras voces,
sin decir nada más que tú y yo somos
tan tenues como un eco, que copiamos
las respuestas de todos, balbuceos
de lenguas ya olvidadas, las palabras,
que los siglos reciben de los siglos,
que los siglos reciben de los siglos,
de lenguas ya olvidadas, las palabras,
las respuestas de todos, balbuceos
tan tenues como un eco, que copiamos
sin decir nada más que tú y yo somos
dos preguntas que copian nuestras voces,
mas sólo si otros ecos nos repiten
sabremos dar respuestas, éstas, éstas...

De *Fórmulas para Cratilo*, 1990.
(Nueva versión de "El eco" de *Diálogo*, 1983).

METAMORFOSIS

I

Entras en el jardín y ves la estatua,
su piedra tiene formas de muchacho
arrodillado, con las manos puestas
sobre el borde más claro del estanque,
con el cuello tendido y la cabeza
que se asoma y enfrenta así su rostro
a ese rectángulo de agua tranquila
donde está reflejándose. En la banda
que le ciñe la frente, el escultor
ha trazado al revés algunas letras
para que tú las leas en el agua
y que tu más secreta voz repita
la voz que no se cansa de llamarlo:
Eco, junto a la estatua ensimismada,
más desdeñosa y sorda que las otras
estatuas del jardín donde las voces
se repiten y dejan de ser nuestras
si antes de tiempo o en el tiempo justo
vagan unos instantes, ya olvidándonos.

II

Entras en el jardín *(pero en verdad*
no es un jardín, son unas viejas líneas
que hoy escribo de nuevo) y ves la estatua
(debo callar el nombre de Narciso
y evocar su recuerdo sin embargo
para que él pueda volver a su fuente,
tal como aquí yo vuelvo a mis palabras)
su piedra tiene formas de muchacho
arrodillado, con las manos puestas
sobre el borde más claro del estanque,
con el cuello tendido y la cabeza
que se asoma y enfrenta así su rostro
a ese rectángulo de agua tranquila
donde está reflejándose. *(Bien. Basta,*
también debo callar el otro nombre
y evocar su recuerdo sin embargo:
¿Eco no estaba acaso condenada
a repetir las voces de los otros
tal como aquí repites estas líneas
mi amor, mientras las lees?). En la banda
que le ciñe la frente, vagamente,
descifras algún nombre que fue mío.

III

Entras en el jardín y ves la estatua:
tiene las mismas formas de tu cuerpo
arrodillado, con las manos puestas
sobre el borde más claro del estanque,
con el cuello tendido y la cabeza
que se asoma y enfrenta así tu rostro
a este rectángulo de agua tranquila
donde está reflejándose. En la banda
que te ciñe la frente, vagamente,
lees tu nombre, a menos que otra voz
no lo repita una vez, y otra, y otra,
para que ciegues en tus propios ojos
esa mirada reflejada y tuya
que te carga el cabello de serpientes
y te convierte en piedra ensimismada.

Nueva versión (1999), inédita, de "Diálogo leído en el agua" de *Diálogo*, 1983.

Espejo del Perplejo

Tu mirada espejada en el espejo
En su reflejo ves como se mira
En su reflejo ves como se mira
Tu mirada espejada en el espejo

Quien te mira mirarte en su reflejo
De tu mirada impávida se admira
De tu mirada impávida se admira
Quien te mira mirarte en su reflejo

Y ese ademán ese ademán perplejo
Una pregunta ¿quién es quién? te inspira
Y ese ademán ese ademán perplejo

De quien ve su mirada en el espejo
Su axioma funda y eres tú mentira
De quien ve su mirada en el espejo

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990.

Espejo Hermético

¿reflejas qué reflejos abismados
Mercurio de falacias de reflejos?
¿dejas verse abismados y perplejos
abismos en abismos contemplados?
perjurio del mensaje sin enviados
espejismos de espejos lejos lejos
(reflejados espejos en espejos
espejos en espejos reflejados)
lejos lejos espejos de espejismos
enviados sin mensaje del perjurio
¿contemplados abismos en abismos
perplejos y abismados verse dejas?
¿reflejos de falacias de Mercurio
abismados reflejos qué reflejas?

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990.

OTIMI OY OMIM

OYUT AY OUTUM AY
OTIMO OVIV OY IM
OMA OMIXAM IM HO
OTIMI ATAMOTUA Y
OTOV IM Y AIV UT
OTIM UT AVIVA AY

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990.

Respuesta a Narciso

-Sextina-

I

IMITATIVA VIA Y VOTO MUTUO
de un espejo que a otro espejo copia:
mimo de un mimo y reflexión de Nadie:
Vía votiva, negativa vía
de quien pronuncia el voto infiel del mimo
que en la faz del espejo es siempre otro.

II

En la faz de tu espejo es siempre otro
un ademán cualquiera, impar o mutuo:
es un gesto de histrión que un mimo copia,
es un gesto de máscara y de mimo,
una señal para indicar la vía
del espejo que es todos sin ser nadie.

III

El espejo que es todos sin ser nadie
a uno lo copia y lo transforma en otro
mas todos vamos mudos por su vía
que hace apartes del diálogo más mutuo
pues calla el charlatán cuando lo copia
con tragicómica mudez un mimo.

IV

Con tragicómica mudez el mimo
muestra un enigma que no entiende nadie
en su escritura que al revés se copia
y así te dice que el sentido es otro:
"OUTUM" escribe cuando escribes "MUTUO"
porque inverso es el Yo en su inversa vía.

V

Porque inverso es el Yo en su inversa vía,
haces voto de amar como ama el mimo,
de albergar un vacío, propio y mutuo,
de escribir sin sentido, para Nadie...
y a tu mano la guía entonces otro
y "AMA" transcribes y "AMA" el mimo copia.

VI

¿"AMA" transcribes o "AMA" el mimo copia?
Ya ignoras quién es quién. Se abre la vía
y en el espejo entras y eres otro
que es otro sin cesar, eres su mimo,
y escribes sin sentido, para Nadie:
"OUTUM OTOV Y AIV AVITATIMI"

De *Fórmulas para Cratilo*, 1990, nueva versión (1999).

A	I	T	M	T	I	A
H	M	O	I	O	M	H
I	I	M	X	M	I	I
T	T	A	T	A	T	T
O	A		O		A	O
		H		H		
T	Y	O	Y	O	Y	T
U		Y	O	Y		U
	A				A	
Y	M	M	T	M	M	Y
	A	I	U	I	A	
Y			Y			Y
O	O	Y	O	Y	O	O
	H	O		O	H	
A			Y			A
H	M	V		V	M	H
I	I	I	M	I	I	I
T	M	V	I	V	M	T
O	O	O	O	O	O	O

De *Fórmulas para Cratilo*, 1990, nueva versión (1999).

M	H	M	Y	M	H	M
U	O	I	A	I	O	U
T	Y				Y	T
U		V	M	V		U
O	V	I	U	I	V	O
	A	A	T	A	A	
M	Y		U		Y	M
I	A	A	A	A	A	I
M						M
O	I	T	Y	T	I	O
	M	U		U	M	
A	I		A		I	A
M	T	M	M	M	T	M
A	A	O	A	O	A	A
T	T	T	T	T	T	T
I	I	I	I	I	I	I
V	V	V	V	V	V	V
O	A	O	A	O	A	O

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990, nueva versión (1999).

Escriba del espejo

si con amor de espejo ama el escriba
lo que el escriba envía a su reflejo
se transcribe y se aviva en el espejo
que así esta carta le devuelve donde
su fiel reflejo al punto le responde
"AVIVA Y AMA YA" "AY AMA Y AVIVA"
su fiel reflejo al punto le responde
que así esta carta le devuelve donde
se transcribe y se aviva en el espejo
lo que el escriba envía a su reflejo
si con amor de espejo ama el escriba

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990.

Espejo del espejo

espejo del reflejo gemelo y desparejo
morada sin Narciso ausencia alucinada
expiro si apareces espejo del vampiro
reflejo tu reflejo ambos somos espejo
miro como tú miras miras tú como miro
mirada ante mirada ninguno yo tú nada
enigma somos ambos remedo y paradigma
paradigma y remedo ambos somos enigma
nada tú yo ninguno mirada ante mirada
miro como tú miras miras tú como miro
espejo somos ambos reflejo tu reflejo
vampiro del espejo apareces si expiro
alucinada ausencia Narciso sin morada
desparejo y gemelo reflejo del espejo

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990.

espejos en espejos reflejados
soɟədsə uə soɟədsə sopɐʃɐɟɐɹ
espejos en espejos reflejados
soɟədsə uə soɟədsə sopɐʃɐɟɐɹ
espejos en espejos reflejados
soɟədsə uə soɟədsə sopɐʃɐɟɐɹ
espejos en espejos reflejados
soɟədsə uə soɟədsə sopɐʃɐɟɐɹ
espejos en espejos reflejados
soɟədsə uə soɟədsə sopɐʃɐɟɐɹ
espejos en espejos reflejados

De *Fórmulas para Cratilo*, 1990.

Espejo de los mimos

Yorik's skull, the king's jester
Hamlet, V, I, 198

¿Yo Segismundo no soy?
La vida es sueño, II, 253

en el espejo vacuo de los mimos
una tras otra veo mis carátulas
Segismundo que duda como Hamlet
luego Pierrot o Pantalone luego
mi calavera de bufón se muestra
en el espejo vacuo en el espejo
mi calavera de bufón se muestra
luego Pierrot o Pantalone luego
Segismundo que duda como Hamlet
una tras otra veo mis carátulas
en el espejo vacuo de los mimos

Nueva versión (1999) de "Espejo de Yorik"
de *Fórmulas para Cratilo*, 1990.

tácticas dicta tu tictac sintáctico
a áticos cánticos con tic didáctico
tácticas dicta tu tictac sintáctico
a áticos cánticos con tic didáctico
tácticas dicta tu tictac sintáctico
a áticos cánticos con tic didáctico
tácticas dicta tu tictac sintáctico
a áticos cánticos con tic didáctico
tácticas dicta tu tictac sintáctico
a áticos cánticos con tic didáctico
tácticas dicta tu tictac sintáctico

De *Fórmulas para Cratilo*, 1990.

PROSOPOPEÏA

...Ed io scorgeva già d'alcun la faccia...
"Raphel maý amèch izabì almi"
Cominciò a gridar la fiera bocca...
Questi è Nembrotto, per lo cui mal coto
Pur un linguaggio mel mondo non s'usa.
Lasciamlo stare, e non parliamo a voto;
Chè cosi è a lui ciascun linguaggio
Come il suo ad altrui, ch'a nullo è noto...

Inferno, (Canto XXXI)

RAPHEL MAÝ AMÈCH IZABÍ ALMI

no es posible entender esas palabras
pues nada significan: las pronuncia
Nemrod, que construyó en Babel la Torre
y que está condenado en el infierno
a no entender jamás ningún lenguaje

RAPHEL MAÝ AMÈCH IZABÍ ALMI

él no puede entender estas palabras,
las suyas propias, las que nadie entiende;
negados, sin callar ni ensordecerse,
su boca y sus oídos lo transforman
en un lugar adonde las palabras

RAPHEL MAÝ AMÈCH IZABÍ ALMI

se dicen y se escuchan ellas solas
como truena en el cielo tormentoso,
como en mí desde siempre las palabras
alzan y abaten sus confusas torres
que pronuncio y escribo y leo y oigo:

RAPHEL MAÝ AMÈCH IZABÍ ALMI

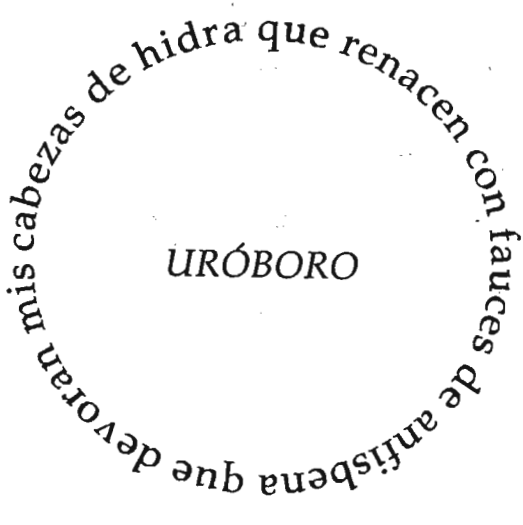
mientras les voy confiando lo más mío
para que se respondan a sí mismas,
pues era suyo cuanto así les cedo
y sé que apenas soy estas palabras
que incomprensiblemente están diciendo:

RAPHEL MAÝ AMÈCH IZABÍ ALMI

las mismas que en la meta que al fin toca
tu Torre confundida dice el trueno,
Nemrod, para que cese tu condena
si aceptas que hable en ti lo que no sabes
y escuchas en tu boca la alabanza

RAPHEL MAÝ AMÈCH IZABÍ ALMI

De *Diálogo*, 1983



De *Fórmulas para Cratilo*, 1990.

Música de caja de

con la punta del pie la bailarina
donde empieza su vals su vals termina
con la punta del pie la bailarina

De *Fórmulas para Cratilo,* 1990.

Entrelíneas

Entre tus versos lees otros versos
De la entrelínea donde está latente
Un palimpsesto pleno de universos
Ante tus ojos surge lentamente

Fragmentos inventados y dispersos
Desde el futuro llegan al presente
Desde el pasado donde están inmersos
Ecos de ecos le hablan a tu mente

Fragmentos de conjuros y de votos
Son tus votos también y tus conjuros
Tu propia variación de un viejo tema

En el son de los versos más remotos
Escuchas musitar versos futuros
Todo poema engendra otro poema

Nueva versión (1999)
del Soneto Maestro de la Corona de sonetos *Entrelíneas*, 1992.

Lo que yo he callado

centón de Villamediana[6]

Silencio, en tu sepulcro deposito
El canto cuya métrica armonía
Por modulantes números había
Afecto casto a su deidad prescrito;

Del carácter que al cielo deja escrito,
Apartada del cuerpo en que vivía,
La voz, que un tiempo el aire suspendía,
Observa pura el inviolable rito:

En el sagrario del conocimiento
El silencio, el más puro sacrificio,
Concede a humana voz divino acento,

Porque, si mi silencio no ha hablado,
De quien rige los tiempos es indicio
Y otro os ha dicho lo que yo he callado.

Nueva versión (1999) de "Con voz ajena"de *Con mudo acento*, 1995.

HIPERSONETO

centón de autores varios[7]

Lento resumen, desde el nacimiento
De aquel primer soneto innominado,
No podrá desdecir de su cimiento,
A semejanza suya fabricado;

A conquistar el porvenir atento,
Instrumento a mi voz será acordado;
Tal obra hace en mí mi pensamiento
Que el ayer al mañana tiene atado:

Irradiación geométrica adivina
En las dulces especies de su objeto,
Sólida trama que una ley sanciona.

Vieron mis ojos en forma divina
Catorce versos. Dicen: *-que es Soneto,*
Sujeto noble de inmortal Corona.

Nueva versión (1999) del "Hipersoneto"de *Con mudo acento,* 1995.

NOTAS

1. Los poemas en castellano citados en las páginas siguientes figuran en la sección "Poemas citados en los diálogos". Las versiones francesas no figuran aquí, sino en *Texte de Pénélope* (edición francesa que no incluye ningún poema en castellano).

2. Cf. SCHIAVETTA. B., *Motivation de la métrique et diagrammatismes*, in Cahiers de Poésie Comparée, n° 20, INALCO, pp. 95-117; SCHIAVETTA. B., "Los diagramatismos de Georges Perec", in *Anthropos*, N° 134-135, julio-agosto 1992; SCHIAVETTA. B., *Holotextualité, signes holotextuels et icônes métriques*, in OP. CIT. Revue de littératures française et comparée (Université de Pau). n° 10, printemps 1998, pp.193-204.

3. En varias ocasiones se hace alusión a los "procedimientos" de Raymond Roussel, que él mismo ha descrito en su libro póstumo *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Se trata de procedimientos de escritura que consisten en imaginar un desarrollo narrativo que justifique la primera frase y la última frase de una historia, frases muy semejantes entre sí materialmente, pero totalmente distintas del punto de vista del sentido, como en el ejemplo canónico: 1) "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard" y 2) "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard", que significan respectivamente: 1) Las letras escritas con tiza sobre las bandas de fieltro del viejo billard" y 2) "las cartas enviadas por el hombre blanco acerca de las hordas del viejo bandido". Este es el primer procedimiento, pero Roussel ha utilizado después el "procedimiento evolucionado", mucho más complejo, basado fundamentalmente en retruécanos.

4. La teoría literaria los designa con términos técnicos que no es necesario dar aquí.

5. En el curso de los diálogos se hace alusión a algunas críticas. A continuación figura una breve selección de esas críticas (algunas desfavorables y otras favorables):

"Bernardo Schiavetta hace de la poesía un objeto de laboratorio, en el que el alarde formal es tan visible que ahoga todo efecto poético que lo trascienda."
J. C. SUÑÉN en *El País* (17 de marzo 1991).

"Pobre es la valoración que ha hecho J.C. Suñén de la poesía de Schiavetta: la belleza puede ser fría, con una dosis elevada de artificio (arte + oficio)... y no se puede encontrar mejor definición que su propia crítica para alabar el oficio de Schiavetta: hay que pensar que el

autor quizá no ha pretendido ninguna trascendencia hacia el más allá (si eso existe en una poesía que pretende ser moderna), le basta con estar, porque no quiere ser."
Jesús CAMARERO, en *Syntaxis* (España) nº 26, primavera 1991.

"Octavio Paz señala que la poesía de Schiavetta es una poesía inteligente, cuya inteligencia no está reñida forzosamente con la emoción. Disiento del maestro. Poetas inteligentes, en sentido profundo, son, por ejemplo Góngora, Valéry o Guillén, porque sus versos expresan universos propios, mientras que para Schiavetta la poesía se hace casi exclusivamente metapoesía, metarretórica, en puridad, y el discurso poético se agota en sí mismo."
Miguel GARCÍA POSADA, en *ABC* (23 de marzo de 1991).

"No es muy frecuente encontrar un texto con una propuesta poética definida y fundamentada con el rigor que Schiavetta lo hace. Sus poemas, no sólo son ejercicios de una exigente inteligencia: tocan sensorial y emotivamente al lector. Es más, en este juego de espejos el lector está considerado, en todos los sentidos de la palabra, como una instancia de reflexión."
Rubén VARGAS PORTUGAL, en *Vuelta* (México), nº 172, marzo de 1991.

Schiavetta "ensambla dos tradiciones poéticas teóricamente enfrentadas, como son la clásica y la vanguardista".
Teresa ROSENVINGE, en *Diario 16* (28 de febrero de 1991).

"Ya hemos leído hasta la fatiga que la poesía trata de lograr que palabra y esencia se correspondan... lo curioso es que Schiavetta lo resuelve sin metáforas, ironizando poéticamente sobre la poesía."
Liliana DÍAZ MINDURRY, en *La Prensa* (26 de enero de 1992).

"Libro para iniciados en los problemas y sutilezas del arte poética, *Fórmulas para Cratilo* es un ejercicio de indagación estética en los límites materiales de la palabra y una incitación a meditar sobre el significado, el destino y los alcances de lo que tan diversamente se ha identificado como poesía."
María Rosa LOJO, *La Nación* (8 de septiembre de 1991).

"En el volumen que hoy se comenta puede apreciarse un rigor poético poco frecuente en la actualidad. Un *obstinado rigor* dice el prologuista Daniel Vera... En sus poemas la atención se centra no en una temática exterior, sino en el mismo oficio de escribir, en el vasto juego de posibilidades que entraña la composición medida... desentrañar, hablando en poesía, el valor de los tonos y los ritmos...Porque las palabras suceden, y a veces lo expresado hace olvidar las infinitas connotaciones de lo que no dice... Schiavetta pone a prueba el lenguaje y en el ejercicio

del soneto ha logrado doblegar los juegos más arduos del oficio."
Elizabeth AZCONA CRANWELL, en *La Nación* (24 de octubre de 1993).

"Todo texto admite infinitas variaciones... en *Entrelíneas*, Schiavetta elabora toda una poética a partir de esa íntima virtualidad de la literatura. Sus poemas son metapoemas que por una rara torsión sobre sí mismos vuelven a ser poemas ... el primer verso será también el último y entonces no habrá final. En *Entrelíneas*, como en *Fórmulas para Cratilo*, Schiavetta se atiene al significado etimológico de la palabra "verso" ...retorno, recurrencia, y de allí construye una poética extrema, basada en una métrica rigurosa, en el uso de la rima consonante y de las formas rígidas de la composición, como la corona de sonetos en este caso. Todo lo cual no nace de un enfermizo gusto por las complicaciones retóricas, sino que responde a esa puesta en círculo cuyo fin es reforzar el valor icónico del poema."
Carlos SCHILLING, en *La Voz del Interior* (1° de abril 1993).

"Cierto distante amaneramiento trovadoresco que corre el peligro de ubicar al lector en una suerte de ataraxia, de decaimiento emotivo ante el acto -no ya ante la razón-, al modo de Girri- del bruñirse el sí mismo."
Julio CASTELLANOS, en *Nexo* literario, revista de la Fundación Argentina para la Poesía, n° 2, octubre de 1993, pp.89-90. Este artículo incluye un soneto crítico: !Ay! sonetos de ingenio florecido/sois dibujos de formas, sois vacías/ certidumbres; sois cosas de bernardos/y sois de veras cosas. Cuando mido/la vuesa perfección tan sin caídas/ hallo juegos no más, juegos de bardos./

Otras referencias críticas:

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993, cf. p. 241.

LARTIGUE, Pierre, *L'helice d'ecrire: la sextine*, París, Les Belles lettres, 1994, cf. p. 218.

BAETENS, Jan, *¿Un nuevo cratilismo?*, in Texturas n° 5 (Universidad de Vitoria, España), (1994), pp. 15-20.

BAETENS, Jan, *Ecce poema: sur l'art poétique de Bernardo Schiavetta*, Rivista di Letterature moderne e comparate, vol. XLIX (1996), pp. 479-490.

BAETENS, Jan, *Temps désastre. Sur un sonnet de Bernardo Schiavetta*, Les Lettres Romanes, tome LI, n° 3-4 (1997), pp. 301-310.

BAETENS, Jan, *Tú y yo. Lectura de une "Soneto de artificio" de Bernardo Schiavetta*, Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, n° 7 (1998), pp. 139-153.

6. "Lo que yo he callado" es un soneto-centón cuyos versos provienen exclusivamente de la obra del Conde de Villamediana; las referencias siguientes respetan las numeraciones de la edición de J. F. Ruiz Casanova, *Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra,1990: Verso primero: v. 1 del soneto n° 237, "Silencio en tu sepulcro deposito". Verso segundo: v. 10 del soneto n° 337, "Al sepulcro de Adonis". Verso tercero: v. 77 de la "Fábula de Apolo y Dafne" (n° 392). Verso cuarto: v. 308 de la "Fábula de Apolo y Dafne". Verso quinto: v. 4 del soneto N° 84, "A la esperanza, difiriéndola". Verso sexto: v. 7 del soneto n° 315 "A San Juan Bautista en su martirio". Verso séptimo: v. 794 de la "Fábula de Apolo y Dafne". Verso octavo: v. 306 de la "Fábula de Apolo y Dafne". Verso noveno: v. 6 del soneto n° 10, "Cuando por ciegos pasos ha llegado". Verso décimo: v. 3 del soneto n° 11, "¡Oh cuánto dice en su favor quien calla" (con la conjunción "y" quitada al comienzo del verso). Verso onceavo: v. 450 de la "Fábula de Apolo y Dafne". Verso doceavo: v. 12 del soneto n° 11. Verso decimotercero: v. 4 del soneto n° 347, "A Pedro de Tapia". Verso decimocuarto: v. 14 del soneto n° 11 (la conjunción "y" añadida al comienzo del verso es la "y" retirada del décimo verso de este centón).

7. El Hipersoneto es un centón de autores varios cuyas fuentes son las siguientes: Verso primero: v. n° 9 del soneto II de "Eslabón" de Lázaro Liacho (de su libro *El hombre y sus moradas*, citado en *40 años de poesía argentina*, de J. Isaacson y C. E. Urquía, Tomo II, p. 92, Ed. Aldaba, Buenos Aires, 1963). Verso segundo: v. n° 2 del soneto "Un poeta del siglo XIII" de Jorge Luis Borges. Verso tercero: v. n° 3 del "Soneto de Timbrio" de Miguel de Cervantes Saavedra (*Galatea*, libro V). Verso cuarto: v. n° 2 del soneto "Consideración de lo mucho que el hombre debe a Dios" de Francisco de Quevedo. Verso quinto: v. n° 12 del Soneto "Fortaleza", de Miguel de Unamuno. Verso sexto: v. n° 4 del soneto "Acredita la esperanza con historias sagradas" de Luis de Góngora. Verso séptimo: v. n° 9 del soneto "Mientras que de sus canes rodeado" de Gutierre de Cetina. Verso octavo: v. n° 14 del soneto I de "Tradición", de Manuel Machado. Verso noveno: v. n° 9 del soneto "Ama tu ritmo" de Rubén Darío. Verso décimo: v. n° 2 del soneto "Amor es un misterio que se cría" del Conde de Villamediana. Verso onceavo: v. n° 2 del soneto "A la Composición" de Rafael Alberti. Verso doceavo: v. n° 7 del soneto III del Marqués de Santillana. Verso decimotercero: v. n° 3 del "Soneto de repente" de Lope de Vega. Verso decimocuarto: v. n° 4 del soneto XXIV de Garcilaso de la Vega.

ÍNDICE

DIÁLOGOS CON DIDIER COSTE

POEMAS CITADOS EN LOS DIÁLOGOS

La presente edición de
Texto de Penélope
de Bernardo Schiavetta
se terminó de imprimir
en abril de 1999
Córdoba - Argentina

Didier Coste (Mussidan, 1945), escritor francés, traductor y catedrático de literatura comparada en la Universidad de Bordeaux. Entre otros títulos, ha publicado: novelas, *La lune avec les dents* (Seuil, Paris, 1963); *Les voyage organisé* (Seuil, Paris, 1967); poesía, *Vita Australis* (Seuil, Paris, 1981); *La leçon d'Otilia* [bajo el seudónimo de A. de St-Amand] (La Différence, Paris, 1995); teoría literaria, *Narrative as communication* (University Press, Minessotta, 1989); traducciones de Arenas, Donoso, Puig, Durrell, Huidobro, etc. Ha recibido el *Prix André Breton* de poesía; su célebre traducción de ***Paradiso*** de Lezama Lima obtuvo el *Prix National de Traduction* de Francia.

Texto de Penélope presenta las tramas tejidas, destejidas y vueltas a tejer de algunos poemas claves de Bernardo Schiavetta, precedidos de cuatro entrevistas sobre su poética realizadas por Didier Coste.

"La obra de Schiavetta está conseguida con un gran rigor intelectual. Es una poesía *inteligente, lo cual demuestra que la inteligencia no está reñida forzosamente con la emoción"*

Octavio Paz

Alción Editora