

EL ACTO Y EL LUGAR DE LA POESÍA*

Yves Bonnefoy

En este ensayo, el poeta, crítico y traductor francés Yves Bonnefoy (1923) reflexiona sobre el lugar de la poesía desde el modernismo hasta el presente. Con este fin, justifica el carácter sugerente de la poesía de Mallarmé y condena todo “falso” intento de imitar lo real (especialmente en cierta poesía surrealista), para concluir que el lugar para la poesía hoy debe estar en la confluencia del misterio y las posibilidades cotidianas.

Palabras clave: estética; lugar de la poesía; poesía moderna; simbolismo; verdad.

THE ACT AND THE PLACE OF POETRY

In this essay, the French poet, critic and translator Yves Bonnefoy (1923) thinks about the place of poetry from Modernism to the present. To this end, he justifies the suggestive quality of Mallarmé's poetry and condemns any “false” attempt to imitate the real (namely in some surrealist poetry), concluding that the place for poetry today must be a confluence between mystery and everyday possibilities.

Keywords: aesthetics; modern poetry; place of poetry; symbolism; truth.

* “L'acte et le lieu de la poésie” (1959), en *L'improbable suivi de Un reve fait a Mantoue* (Paris: Mercure de France, 1980 [Folio Essais, 1992]). Traducción de Francia Goenaga y Héctor Andrés Peña (Universidad de los Andes, Bogotá).

I

QUISIERA REUNIR, CASI IDENTIFICAR, POESÍA y esperanza, aun cuando deba utilizar un desvío, puesto que hay dos poesías y una es quimérica y mentirosa y fatal, así como hay dos esperanzas.

Pienso primero en un *gran rechazo*. Cuando tenemos que “dar de nosotros” [*prendre sur nous*], como se dice de alguien golpeado por la desgracia; cuando tenemos que desafiar la ausencia de un ser, el tiempo que nos ha engañado, el abismo que se abre en el corazón mismo de la presencia o del acuerdo, qué sé yo, volvemos entonces a la palabra [*parole*]¹ como a un lugar preservado. Creemos que la palabra [*mot*] es el alma de lo que nombra, su alma siempre intacta. Si ella disipa en su objeto el tiempo, el espacio, esas categorías de nuestra desposesión, si lo aligera de su materia, lo hace sin dañar su esencia preciosa y para devolverlo a nuestro deseo. Así, Dante, que la ha perdido, *nombra* a Beatriz. Llama con esa sola palabra [*mot*] a su idea y le pide a los ritmos, a las rimas, a todos los medios de solemnidad del lenguaje que levanten un pedestal para ella, que le construyan un castillo de presencia, de inmortalidad, de regreso. Toda poesía buscará siempre, para captar mejor lo que ama, deshacerse del mundo. Es por eso que la poesía se vuelve —o cree volverse—, con tanta facilidad, un conocimiento, porque el pensamiento ansioso, al separar lo que depende de la causalidad natural, al inmovilizarlo en un absoluto, sólo puede concebir relaciones analógicas entre las cosas y prefiere resaltar sus “correspondencias” y su más allá armónico [*leur au-delà d’harmonie*], en lugar de enfatizar su desgarramiento oscuro y recíproco. El conocimiento es el último recurso de la nostalgia. Aparece en la poesía después del fracaso. Podría confirmar nuestra desgracia, pero su ambigüedad (su promesa falaz) consiste en ponernos en frente de la situación de

1 *Mot* y *parole* son traducidos ambos por el castellano *palabra*. Aunque en este texto parece tratarse de términos equivalentes o, al menos, coextensivos, indicaremos en cada caso cuál de los dos términos está en el original. [N. de los TT.]

fracaso e incluso de su porvenir, del que tanto esperábamos y que se ha perdido. Ése es el espíritu de *Memoria*, el más soñador de los poemas de Arthur Rimbaud:

Juguete de este ojo de agua triste, no puedo coger,
¡oh, bote inmóvil!, ¡oh, brazos tan cortos!, ni una
ni otra flor...

¡Oh, bote inmóvil! ¡Oh, brazos tan cortos! Escucho esa voz fer-viente recuperarse al hacer esa confesión y preservar de las degrada-ciones de la vivencia a una idea de sí que sabe así, o cree así, que es su esencia, su parte divina. En el castillo de la poesía de la esencia, cuando la enfermedad se pone en evidencia, lo hace de manera tan arquetípica, tan pura, que ya no es un deseo que acepte asumirse, sino el alma que se libera de sus trabas terrestres y quiere así salvarse.

Esta poesía olvida la muerte. Por eso se dice con razón que la poesía es divina.

Desde luego, cuando hay dioses y el hombre cree en ellos, este movimiento del espíritu se acompaña de felicidad. Lo que amábamos y muere tiene su lugar en lo sagrado. Las ninfas cargan las aguas te-rrestres. Todo lo molido, todo lo demacrado de aquí abajo se resuelve en una sabiduría o, si se insiste en morir (quiero decir, en angustiarse por la muerte), se muere con el dios que ha muerto. Es fácil ser poeta entre los dioses. Pero nosotros venimos después de ellos. Ya no te-nemos el recurso de un cielo que garantice la transmutación poética —y tenemos que preguntarnos qué tan seria es esa transmutación—.

Esto equivale a esta pregunta: ¿en qué estamos interesados? ¿Qué nos preocupa en verdad? ¿Nos corresponde negar la infección de lo que se pierde y encerrarnos en el castillo de la palabra [*parole*], como el rey en el relato de Poe, lejos del país de la peste? ¿O amamos por sí mismo al objeto perdido y lo queremos recobrar a cualquier precio? No creo, por supuesto, que la respuesta sea obligatoria. Pero no dudo de que la poesía moderna —la poesía sin los dioses— tiene que saber lo que desea para juzgar, con conocimiento de causa, el

poder de las palabras [*mots*]. Si sólo queremos salvarnos de la nada, aunque haya que sacrificar la posesión, tal vez las palabras basten. Mallarmé lo pensó o, más bien, lo planteó como hipótesis. Pero su honestidad sin límite desmintió su esfuerzo.

II

Fue mucho, sin embargo, lo que sacrificó. Por intransigencia de espíritu, pero también, sin duda, por decisión de método, consintió abandonar casi todo para conservar la nada que veía en acto, la finitud, el azar. Desterradas las apariencias, desdeñados placeres y sentimientos, lo único que se requiere de lo real para fundar el nuevo país es la insospechada forma de las cosas, la forma que sobrevive a su muerte, incluso al desvanecimiento del recuerdo —la *casi desaparición vibratoria* que la palabra [*mot*] parece tener por casualidad, poder misterioso de inventar. Mallarmé sólo quiere salvar el núcleo mismo del ser, pero, dado que la palabra [*mot*] parece identificarse con ese núcleo, cree poder lograrlo. Si el demiurgo abandonó el mundo a la destrucción de las tinieblas, le corresponde a la palabra [*parole*] retomar la obra perdida. Pese a su sintaxis enferma, la palabra intentará hacer la Idea por fin inmanente con lúcida paciencia, con reserva, con el decantamiento progresivo de lo azaroso y de lo perdido, a partir de esas esencias que ya eran sólo naufragios del gran navío; buscará hacer del libro el lugar divino que retendrá esa Idea entre nosotros. La poesía debe salvar al ser, para que él nos salve luego. ¿Fue acaso por orgullo enceguedido que Mallarmé se propuso esta tarea? Claro que no. Fue por asco de las satisfacciones ilusorias, por amor a la poesía, por el sentimiento de que alguien debía tomar la responsabilidad de devolverla al menos a la verdad.

Pues Mallarmé sólo llegó a la verdad.

El lenguaje no es el verbo. Por más deformada y transformada que pueda estar nuestra sintaxis, ella nunca será más que una metáfora de la sintaxis imposible y sólo significará el exilio. La Idea no aparece en la frase. Sólo aparece nuestro alejamiento de la palabra [*parole*] fácil, nuestra reflexión si se quiere, confirmación del exilio.

Peor aún. El cuerpo de las Ideas, al ser en sí y por sí, sólo puede nacer de sí, sin contacto con la errancia o la ofuscación afectiva. Tanta pureza, tanto frío, obligan al poeta a no tolerar más al comienzo de la obra esa “inspiración” que, en la poesía del pasado, alimentaba al menos con pasión el ansia por lo inteligible. Ése es el sentido del famoso recurso de Mallarmé al pretexto, abandono de una fuerza grave y que nos asocia por completo a la invención poética; sacrificio del dolor, “ilustre compañero” del poeta, por una nimiedad [*un presque rien*] que, en cuanto se plantea, se anula, no nos concierne más; frivolidad o, dicen, escatología, dadas las tristes obligaciones de esa voluntad de deshacer el vínculo impuro inicial. La poesía de Mallarmé es la existencia vencida, impulso por impulso, deseo por deseo. “Afortunadamente”, le escribe a Cazalis al comienzo de su gran proyecto, “estoy perfectamente muerto”. He ahí, ciertamente, la antigua idea bautismal de que hay que morir en este mundo para renacer más alto, en lo sagrado. Lo cierto es que Mallarmé sólo pudo pretender acceder al umbral del ser haciendo callar en él el deseo de angustiarse, de comprender, deseo que se había despertado primero. ¿Qué vale ese bien que sólo se da al que ya está muerto?

Stéphane Mallarmé demostró el fracaso del antiguo movimiento de esperanza. Desde que *Golpe de dados* celebró ese hecho irremediable, ya no podemos ignorar que no se puede escapar por la palabra [*parole*] a la nada que se come las cosas. Y aquellos que pretendían escapar de ella, como los que evocaba hace un momento —los que quieren curar de la nada no a su vida sino al objeto, los que se angustian de perder y no de estar perdidos—, todos nosotros somos lanzados fuera del refugio de la palabra a un país de peligros, en donde los presentimientos, además, y la insatisfacción de muchos grandes poetas volverán a tener sentido y autoridad.

III

Pues desde siempre, y pese a su gran proyecto, la poesía ha conservado en su morada cerrada el sentimiento de una existencia

desconocida, de otra salvación tal vez, de otra esperanza —en todo caso, de un extraño e inconfesable placer—.

En efecto, ¿cómo olvidar la fascinación que ejercen sobre ella la sangre, la muerte, Clorinda herida, Eurídice o Fedra moribundas, las situaciones de desgracia, de desposesión, de adiós? ¿Cómo no reconocer, más allá de su bucolismo, el gusto de la poesía por algo errante y lívido que parece, bajo los árboles eternos, el espectro del límite que se quisiera olvidar? La verdad es que hay una ambigüedad de las grandes obras. En eso se parecen, entre todos los edificios, entre todos los castillos de una eternidad afirmada, más profundamente a un templo, a la residencia de un dios. El templo también, mediante las proporciones y el número, mediante la reducción esencial de las formas, quiere establecer en la región peligrosa la seguridad de una ley. Aquí escapamos a lo indefinido, a las tinieblas, en el cristal de lo intemporal. Pero en lo secreto del templo, sobre el altar o en una cripta, está presente lo imprevisible. Es sólo un reflejo sobre un rostro de piedra, pero una verdadera tormenta en el seno de la simetría. Es como si una fosa hubiera sido cavada en ese recinto de luz para encontrar los fondos desconocidos del lugar.

La ceremonia de lo oscuro es la fatalidad de cualquier obra. Pero a menudo la poesía no se lo confiesa, no se conoce, no acepta darle una libertad y un nombre a los poderes misteriosos que celebra. Es lo que pasa con Racine, que quiero tomar como ejemplo de esta región central, de estas alturas habitadas por un relámpago incesante, en donde frontones simétricos proclaman, sin embargo, un reposo imposible.

¡Qué admirable coherencia hay en la negación raciniana! Nunca la prosodia ha sido tan acabada, el vocabulario tan noble, las significaciones tan puras y controladas. Ya nada podrá decirse sin que se preste a la economía inflexible que la palabra [*mot*] opone a lo real. El hombre de Racine está, por derecho divino, lejos de las cosas. O más bien sólo hay en su teatro diurno un ejemplar de cada cosa, delegado ante este hombre para que pueda llevar a cabo, lejos del espacio, fuera del tiempo, los actos esenciales de su realeza inmanente. Aquí la muerte es sólo la puntuación de los grandes actos.

La muerte ocurre sin tacha, por el veneno, en un instante, como cuando se entra a bambalinas —y cuando se manifiesta algo informe y negro, como el pensamiento que obsesiona a Fedra, la muerte es menos el efecto de la nada que la victoria del ser, dado que Fedra, muriendo, grita que devuelve al día “*toda su pureza*”—. El héroe raciniano muere al parecer para simplificar el universo, para agravar al ser, para conformarse con una concepción áulica de lo sagrado que sólo ordena el mínimo posible de figuras en el brillo glorioso del Sol. ¡Pero qué horrible importancia tiene esta muerte tan abstracta! Parece que reducirla a su acto puro sólo logra hacer más precipitado su ritmo; parece que la quintaesencia del hombre, liberado de la chusma, se muestra como un cuerpo inestable, que sólo aparece para desaparecer; parece, en una palabra, que las esencias no pueden cohabitar sin destruirse eternamente y que, si la intuición de Racine y su deseo supremo consisten en ese jardín con sol de la tarde en el que los personajes están inmóviles, éstos sólo podrán moverse de nuevo para morir de inmediato. Así ocurre en *Berenice*, en donde las primeras palabras de esos seres lúcidos, generosos, perfectos, dan libre curso a la desgracia. O también en *Ifigenia* o en *Fedra*, con esas herencias funestas, esas sangres incestuosas. Es como si, por un lado, incluso en las lejanías magníficas en donde aparecen los grandes ancestros, se reconocieran el trastorno y la falta; es como si, más profundamente, la dimensión temporal sólo pudiera revelar la existencia de una materia allí donde la poesía cree alcanzar el cielo inaccesible. En la transparencia del bello cristal, Racine percibe una sombra y ya no logra no verla. Ésta es una de las razones, tal vez, de su célebre silencio. ¿No pretendió acaso llevar a Alceste a escena? ¿No fracasó en su intento de triunfar sobre la muerte?

Pero, entre tanto, con una pasión que creyó sin duda pecadora, Racine aceptó esa noche que lo asustaba. Dice con una decencia voluptuosa lo que destruye a lo que ama. Lleva casi hasta luz de la palabra lo que sería hoy una lucidez sin igual, si no fuera cierto que esa muerte que él medita sólo puede formularla negativamente, como una inconsecuencia del ser, una privación disociada de su

eterno y profundo objeto, que es el hombre que muere *bajo nuestro cielo*. La muerte sigue siendo concebida, en el seno del mundo esencial, como lo invisible, como la ausencia. Y así, imagino, es como se aproximaban a las *orangeries*² cerradas, en ese siglo que llaman solar, sobre la arena crujiente. Pues tales *orangeries* son para mí la clave emblemática, la consciencia latente, de esa época. Ellas, cuyas grandes ventanas, bajo el admirable arco de medio punto, se abren hacia el sol del ser; ellas que no tienen parte oscura; que prefiguran, por las flores y plantas ejemplares que acogen, el futuro jardín mallarmeano —pero que la noche, o el recuerdo de la noche, llena de un ligero gusto a sangre, un gusto sacrificial, como si un acto profundo debiera tener lugar en ellas. La *orangerie* francesa es el índice de la noche, uno de los “mil caminos abiertos” que confiesa Racine, e incluso ese *yo vacante*, la poesía clásica misma, que casi se conoce pero no actúa, que espera una intuición que la realice y que, sin duda por esta razón, va a ejercer sobre la poesía ulterior una fascinación irreductible.

IV

Habrà que venir a la *orangerie* y apoyar la frente sobre sus vidrios negros. Veo a un Baudelaire niño en el jardín esencial.

Y quiero decir que Baudelaire realizó el acto exigido por la prosodia clásica o, más bien, comenzado por ella —y desde siempre—. Pues en la vía de lo que va a ser una *pureza de corazón*, en el sentido kierkegaardiano, no puede no encontrarse, aunque no afirme la intuición más esencial, la preocupación clásica por la unidad. La idea raciniana de la palabra [*parole*] consiste también en simplificar la conciencia, en apegarse a los pensamientos obviamente más serios. Más allá del interés insensato que ligó el romanticismo a cualquier cosa en el mundo, Baudelaire volvió a encontrar esta

2 La *orangerie* es una construcción de las residencias y palacios de los siglos xvii y xviii en donde, por estar cerrada, se conservaban las plantas y árboles (usualmente los naranjos, de ahí su nombre) durante el invierno. [N. de los TT.]

pobreza decisiva. Hay en su prosodia la misma monotonía del alma que en Racine. Sólo que mientras éste último concibe la unidad como una esfera ideal, infinitamente separada, Baudelaire la lleva —o la encuentra— en el corazón del país sensible, fuera de la conciencia, fuera de sí mismo. Tomo el ejemplo del "Cisne". Mientras que Mallarmé, con su "Herodiada", buscará suspender por última vez el gesto humano, enlazarlo con los astros, resolver en una Idea la aún demasiado tenebrosa heroína raciniana, Baudelaire substituye el arquetipo clásico por una caminante lejana, una mujer real, desconocida pero respetada por su fragilidad esencial, su no necesidad, su misterioso dolor. Baudelaire no crea esta Andrómaca, "piensa" en ella. Esto significa que existe ser por fuera de la conciencia, y que este simple hecho vale mucho más, en su manifestación azarosa, que la morada del espíritu [*demeure d'esprit*]. Pero, además, el mundo, en torno a esta mujer herida y por la simpatía que ella despierta, en lugar de anularse como antes, o de proliferar vanamente como en la poesía pintoresca, abre la perspectiva de todos los seres perdidos, los *cautivos*, los *vencidos*, como escribe Baudelaire, todos aquéllos cuyo exilio hace su presencia aún menos explicable, aún menos reductible. Lanzado aquí, sorprendido de estar aquí, convertido en un enigma tanto para el poeta como para sí mismo, destinado a la muerte y capaz, no obstante, en la zozobra más extrema, de hacer vivir en él el canto paradójico, el cisne es la existencia singular reconocida por primera vez de manera soberana en la agonizante poesía. El cisne es el *aquí* y el *ahora*; es este límite; el límite que la poesía debe volver a descubrir incesantemente, en una crisis, tan afectiva como de pensamiento, pura y violenta. Pues este acto esperado de la poesía, por fin realizado por el autor de las *Flores del mal*, es primero un acto de amor. Baudelaire se dirige

*A todo aquel que ha perdido lo que se vuelve a encontrar
¡nunca, nunca!*

Con tal acto, Baudelaire afirma que la única e irremplazable realidad es *tal* cosa o *tal* ser. Si se dedica a las palabras con el mismo ímpetu y el mismo afán de siempre, no lo hace olvidando, ya que ellas, al encantarnos, nos roban, y no son la verdadera salvación.

Así, al darle el valor supremo a lo que es sólo mortal, al disponer los seres en el horizonte de la muerte y por la muerte, creo poder decir que Baudelaire inventó la muerte y comprendió que ella no es una simple negación de la Idea que amaba secretamente Racine, sino un aspecto profundo de la presencia de los seres; en algún sentido, su única realidad. Y Baudelaire va a intentar hacer decir al poema ese exterior absoluto, esa ventisca golpeando los ventanales de la palabra, el *aquí* y el *ahora* que toda muerte ha sacralizado —tarea tan ingrata como novedosa—. Pues, como Hegel lo mostró (y se diría que con alivio), la palabra no puede retener nada de lo inmediato. *Ahora es la noche*. Si con esas palabras [*mots*] quiero expresar mi experiencia sensible, éstas no son más que un marco en el que la presencia se borra. Los retratos que habíamos creído más vívidos se revelan como paradigmas. Nuestras palabras [*paroles*] más privadas se vuelven mitos al separarse de nosotros. ¿Estamos condenados a no poder decir nada de lo que más amamos? Baudelaire al menos intentó sugerir el rozamiento del ala de la existencia en las palabras [*mots*] destinadas a lo universal mediante sus “ripios” [*chevilles*] que tanto le reprocharon (pero que constituyen la única respuesta válida a la antigua prosodia cerrada), mediante esos golpes sordos contra el muro de la palabra [*parole*], mediante esa ruptura de la perfección formal y la catástrofe de la Belleza que le propone —pese a sí mismo; tal vez pese a nosotros— a la poesía que vendrá.

V

Baudelaire hizo más. Sostengo que escogió morir —llamar a la muerte a su cuerpo y vivir bajo su amenaza— para captar mejor en su poesía el nubarrón percibido en los límites de la palabra [*parole*].

Muerto, muerto ya, siendo ya el que está muerto en un aquí y un ahora, Baudelaire no necesita describir más un aquí y un ahora. Está en ellos y su palabra está cargada de ellos.

Creo además que ese deseo casi satisfecho de capturar la presencia en el lenguaje significa que la inteligencia debe borrarse en el amor que es más grande que ella, incluso si éste último sólo tiene a la piedad y al arrepentimiento [*regret*] como moradas, “saber amargo”, conocimiento fatal y desesperado.

Pero si la poesía tiene que ser esta especie de estoicismo, ¿cuál es el sentido de la extraña alegría que le despierta a menudo a Baudelaire el contacto con el objeto mortal? En “Un viaje a Citera”, en “La carroña” o “Una mártir”, es seguro que a propósito de las cosas más horribles, de las más crueles faltas del ser en la existencia, este poeta da muestras de una ardiente alegría sin sadismo, no exclusiva de la piedad más seria —de la energía del comienzo—. En efecto, no hay nada en esta fiebre repentina que pueda recordar las lamentaciones de Dostoievski o Chestov ante las demasiado penosas evidencias. Baudelaire, que escribió “Lo irreparable, Lo irremediable” y tantos otros poemas en los que confiesa su derrota, que carece de fuerzas y piensa y actúa siempre en el límite de su fatiga y su angustia, parece entrever un brillo e identificar con un Bien al objeto mortal, pese a su profunda precariedad. Se trata del *sol nuevo*, como supo decirlo con admirable exactitud, cuyos rayos podrían rastrearse hasta el crepúsculo de su obra —aunque sea mejor señalar que el poeta no quiso o no se atrevió a conocerlo completamente o a plantearlo como un problema, sino que lo experimentó más bien como una especie de enigma, un secreto perdido para siempre y un remordimiento—. No dudo —y quiero pronunciar estas palabras en el centro de este estudio— que Baudelaire ha presentado en el fondo mismo de lo que es, en su muerte y porque muere, que [ese sol nuevo] puede ser nuestra salvación. Tendremos que plantear de nuevo, por necesidad poética, esta pregunta, tendremos que intentar fundar una gnosis pasional, tendremos que inventar un saber. Baudelaire, por su parte, le dejó el privilegio del acto misterioso a un pasado fabuloso o al paraíso de la infancia.

“Yo no he olvidado, vecina de la ciudad...” Esa casa de uno de los más bellos poemas existentes ¿no es acaso el cristal de una realidad benéfica, penetrada antes por ese *sol, por la tarde, empapado y espléndido*, que todo lo conoció todo el día y que viene a posarse sobre el mantel, calificado de *frugal*; no es acaso nuestra más pura disposición, el lugar donde se acoge lo sustancial? Aquí, o en aquel tiempo, la sirvienta es la que oficia [*desservante*], y en otro poema de las *Flores del mal*, que constituye un díptico con el que acabo de citar (“La sirvienta de gran corazón...”), vemos a esta sacerdotisa del antiguo culto hacerle el grave reproche a la poesía de haber perdido hasta el recuerdo.

Hay un bien en el alba de la consciencia que una razón, un sueño, sepultan en seguida.

El anuncio ahogado que hay en Baudelaire no va a cesar de propagarse una vez pronunciado. No hay duda de que Rimbaud sacó de Baudelaire, si no su exigencia absoluta, al menos la idea de que la poesía tiene el poder de satisfacerla. Rimbaud ya no quiere dudar de que ella puede ser una acción práctica; no comprende nada de esa poesía tradicional que se encanta de ilusiones, que se contenta con cantar su mal, esa poesía “subjetiva”, como dice —cree que, en poesía, o más allá, de ser necesario, un lugar y una fórmula llevarán a cabo la transmutación de la indigencia en un bien—. Rimbaud era menos sabio que Baudelaire, menos químico, quiero decir, menos cercano a lo real y a saber apreciarlo en su transparencia profunda, porque lo habían desposeído del amor en medio de su infancia. Pero justamente pidió más. Gracias a él sabemos, sabemos *verdaderamente*, que la poesía debe ser un medio y no un fin; a él le debemos la inmensidad de la exigencia posible, esa reivindicación, esa sed que tanto asustaron, por lo demás.

VI

Pues no es cierto que la poesía que sucedió a Rimbaud y a Baudelaire haya comprendido el problema que ellos tenían o haya perpetuado su espíritu. Todo ocurrió, por el contrario, como si esa

poesía hubiera tenido miedo; como si hubiera preferido escuchar la palabra [*parole*] de pesimismo que está tal vez en Mallarmé, que está en todo caso en el gran espacio moderno, bajo el cielo “muerto”. Doble crisis —o sólo una— que propone el legado de un mundo vacío. Y si es cierto que ningún dios vuelve a santificar la cosa creada, que ella es pura materia, puro azar, ¿por qué, obviamente, no buscar huir de ella? Hay una renovación posible del puritanismo, del miedo a existir, en el fin de la idea divina, dado que ella culmina esa disociación de la naturaleza y del ser que un cierto cristianismo había comenzado desde tan temprano. Y habrá a la vez en los más brillantes poetas de nuestra época un pesimismo y un escepticismo, así como el deseo de una disciplina para retraerse de lo que es. La morada tan vana, aquélla abandonada de Baudelaire, está de nuevo habitada. Pero ya no lo está, ahora menos que nunca, para salvar la existencia, sino para salvarse de ella en un acto de pura forma, secretamente inmóvil —que quisiera llamar la mala muerte—.

Desconfío en verdad —y ahora lo confieso— de esos discípulos de Mallarmé que, en horizontes diferentes, con pensamientos contradictorios, se desviaron igualmente de las conclusiones de este maestro. Desconfío de Valéry que, por la paz del espíritu y para poder olvidar la conciencia trágica griega, se esfuerza en buscar las leyes de fabricación de un poema. Desconfío de Claudel, encadenado en la ortodoxia con la lista de las cosas. De seguro grandes espíritus, personas profusas, sutiles, pero precisamente la *personalidad*, con sus trazos marcados, su autoridad, su manierismo latente es la fuente profunda de un idealismo negativo. La ausencia aparece en ella como creativa. La ausencia consigue, por un momento de prestigio, dispensarse de la verdadera pasión y de la experiencia real. Por el contrario, lo que vale se ha definido a menudo en la época contemporánea por su poco gusto por los derechos o los privilegios de la inteligencia a los rasgos personales. Ha habido el imposible deseo surrealista de una invención colectiva. Ha habido en lo mejor de la poesía de este siglo —y pienso en glaciares, desiertos, oficios olvidados, algunos momentos de piedra seca y de bruma— un objeto

ahuecado como una ola, separado de su cuerpo como una llama en la luz para indicar qué fluidez esencial somos, él y nosotros, en los momentos en que coincidimos. Además del cuidado dado por la palabra [*parole*] a sus estratos más oscuros. Y, finalmente y sobre todo, quizás, en los poetas más jóvenes, ha habido un examen escrupuloso con fines casi morales de las pretensiones de lo que ese yo había a menudo afirmado sin pruebas, escrito sin creer, engañado. Ellos ya sólo aceptan con una prudencia y una reserva extremas, después de verificarlos, los impulsos necesarios de sus espíritus, de sus voces. Hicieron una tabula rasa, la del gesto asegurado. Luego inventaron de nuevo los pocos gestos elementales que nos unen a las cosas, en la incesante alba fría de una vida ansiosa de absoluto. Es así como la poesía vuelve hoy a un realismo profundo. Éste no es (¿pero hay que decirlo?) el inventario preciso, “objetivo” como se pretende, de esas novelas nuevas en las que el que habla se borra. Cuando no hay más deseos, errancias o pasiones, ni siquiera el viento o el fuego son reales; la morada de ausencia es aumentada a las proporciones de este mundo. Ésta es la consecuencia última de la Providencia rota, pero también la peligrosa contradicción del ateísmo, si es verdad que sólo se acabó con la maquinaria divina pretendiendo que la sangre subjetiva ya no venciera en el acontecimiento o en las cosas.

Ya en el *Castillo de Otranto*, la extrañeza de un casco inmenso en el patio o de un brazo de hierro desmesurado en las salas significaba la sorpresa del hombre ante el mundo abandonado a sí mismo, ante el objeto real aparecido en el enigma de una presencia muda. Y lo posible —ese bien nuestro más precioso, repentinamente privado de su dimensión religiosa— se degradaba a pura peripecia... La dificultad de la poesía moderna consiste en que tiene que definirse, en un mismo instante, por el cristianismo y contra él. Pues la invención baudelairiana —para volver al verdadero momento decisivo—, la invención baudelairiana de *tal* ser o de *tal* cosa es perfectamente cristiana, en la medida en que Jesús sufrió a manos de Poncio Pilatos, y con ello dio una dignidad a un lugar y una hora, una realidad a cada ser. Pero el cristianismo sólo afirma durante un corto instante

la existencia singular. Tratándose de una cosa creada, la reconduce a Dios por las vías de la Providencia, y he ahí, de nuevo, *lo que es privado* de su valor absoluto.

Para culminar la revolución baudelairiana, para fortalecer el realismo dubitativo, hay pues que culminar también la crítica del pensamiento religioso del que somos herederos. El deber de dar un sentido a lo que es —destino privado de toda obra— se ve doblado hoy por la tarea de tener que volver a pensar, enteramente y tan pronto como sea posible, la relación del hombre con esas cosas “inertes” o con esos seres “lejanos” —cosas y seres que la catástrofe divina se aventura a hacernos tomar por un simple material—.

Dicho de otra manera, hay que reinventar una *esperanza*. En el espacio secreto de nuestro acercamiento al ser, no creo que sea una poesía verdadera aquella que no busque hoy, o no quiera buscar hasta el último respiro, fundar una nueva esperanza.

VII

T. S. Eliot, en *The Waste Land*, formuló el verdadero mito de la cultura moderna. Pero desconoció, quiso desconocer, una fuente paradójica suya.

Sabemos ahora lo que significa esa tierra desolada, con sus fuentes agotadas y sus cosechas interrumpidas por un encantamiento: esta tierra es lo real, si puedo decirlo así, *realizado*, llevado a término; lo real que el espíritu experimenta sin pedir lo posible. Lugar de las esencias y del saber de las esencias. El hombre se ha embarcado en el mal acontecer. ¿Acaso por desespero de que una vida más alta haya fracasado? Pero ¿y si es lo contrario? ¿Si la esterilidad metafísica no fuera sino la consecuencia de una “triste falta de curiosidad” [*morne incuriosité*]? ¿No se afirma en el castillo del rey Méhaignié que una pregunta basta para romper el encantamiento?

Es ya un honor del pensamiento conceptual preguntar en lugar de responder. Es un honor de cualquier pensamiento. Occidente comenzó mal con Edipo.

Estoy pensando, sin embargo, en otra pregunta. La más fundamental y que tiene que ver con la presencia y no con la naturaleza de las cosas. El Perceval en nosotros de una conciencia futura no tendría que preguntarse qué son las cosas o los seres, sino por qué están en este lugar que consideramos nuestro, y qué respuesta oscura le reservan a nuestra voz. Tendría que sorprenderse del azar que las soporta, tendría que *verlas* de repente. Y ése sería, claro, el primer movimiento de esa ciencia incierta: conocer esa muerte, ese anonimato, esa finitud que las habita, las arruina... Propongo hoy que hagamos de nuevo el paso baudelairiano del amor por las cosas mortales. Volvamos a encontrarnos en el umbral que el poeta creyó cerrado, ante las pruebas más desoladoras de la noche. Allí todo futuro y todo proyecto se disipan. La nada consume el objeto, somos llevados por el viento de esta llama sin sombra. Ya no hay fe que nos soporte, ni fórmula, ni mito; la mirada más intensa acaba desesperada. Quedémonos, sin embargo, ante este horizonte sin figura, vacío de sí. Sostengamos el paso ganado, si puedo decirlo, pues es cierto que ya se produjo un cambio. El astro triste de lo que es, el elemental Jano, girando lentamente —pero en un instante— sobre sí mismo, nos muestra su otra cara. Un posible aparece en la ruina de todo lo posible. Y la sangre conmocionada de “Una mártir”, “las tinieblas verdes en las tardes húmedas de la bella estación” o cualquier otra cosa real, ya trágica, ya tranquila, terminan por levantarse, en el corazón sagrado del instante, por una eternidad de presencia. Lamento emplear este lenguaje de los más-o-menos, cuando tendría verdaderamente que *decir*. Pero ¿qué palabras ya no nos traicionarán? Aquí —en este mismo aquí— y en este instante, aún el mismo, abandonamos todo espacio, salimos del tiempo. Todo lo que perdimos, “antes”, inmóvil y sonriente sobre las puertas de luz, nos es devuelto. Todo lo que pasa y no cesa de pasar suspende su paso que es la noche. Es como si la vista se hubiera vuelto sustancia y el saber un tener —¿pero qué tenemos en realidad?—. Ha ocurrido un acontecimiento, el más profundo, el más grave; un pájaro ha cantado en el barranco de la existencia; hemos tocado el agua que hubiera

calmado nuestra sed. Pero el velo del tiempo ya nos ha envuelto en sus pliegues, la cercanía del instante ha vuelto a ser nuestro exilio. Hubo un don, de eso estamos seguros pese a Baudelaire, pero no lo pudimos aprehender. ¿Acaso estábamos tan mal preparados? Somos sin duda ese Lancelot de la *Búsqueda del Santo Grial* que, llegado a una capilla cerrada y mientras dormía cerca del umbral, de repente la ve en su noche aclararse con el fuego más grande, ve al Grial atravesar sus rejas, escucha a un caballero bruscamente surgido de la sombra gritar “¡ah, curado estoy!”, pero se queda, Lancelot, en el letargo de su mal sueño, lejos de Dios.

Y sin embargo, más allá de esta ocasión perdida, ya no somos los mismos, ya no somos tan pobres, nos queda una esperanza. Aun si es verdad que la pregunta de si hay una salvación sigue intacta, aun si hemos tenido que dudar en la medida, casi en el mismo instante, en que hemos tenido que creer, tenemos a pesar de todo el bien de una certeza: sabemos cuál es el origen, más allá de una revisión de los fines humanos, que nos queda por fundar. En adelante tenemos una razón de ser que es ese acto repentino. Tenemos un deber y una moral, al menos *provisional*, que consistirá en volverlo a encontrar. Todos los actos de nosotros, perdidos, enfermos, deberán ser el llamado de ese acto repentino. O debemos reconocer, más bien, que han sido desde siempre y profundamente un llamado, pues ¿por qué amamos esas lámparas prendidas en las salas vacías, esas estatuas con el rostro carcomido por la arena, esos claustros muertos? ¿Acaso buscamos, como se dice, alguna belleza en esas riberas? Claro que no: se trata de lo eterno que compartimos con ellas.

Y lo mismo ocurre en la palabra [*parole*]. Ella también, quién lo ignora, se encuentra en esa búsqueda. ¿No considera acaso a la nada como una antigua guerra? Es posible que el acto de la presencia —esa luz perdida del poema baudelairiano— sea también su origen. En lo que a mí corresponde, estoy listo a afirmar locamente, en el devenir poético, en la palabra en cuanto invención o regreso, y para ir por la vía que se muestra como única, ese *aquí* y ese *ahora* que son ya, es verdad, un allá y un entonces que ya no son, que nos robaron,

pero que son, eternamente en su finitud temporal, universalmente en su discapacidad espacial, el único bien concebible, el único lugar que merece el nombre de lugar. En la poesía francesa moderna hay un séquito del Grial que pasa: los objetos más vivos de esta tierra (el árbol, un rostro, una piedra) que deben ser nombrados. De eso depende toda nuestra esperanza.

Pero no me olvido de que la dificultad del lenguaje, su famosa incapacidad para expresar lo inmediato, no está resuelta. En el mejor de los casos está aclarada o resaltada, puesto que lo único que he hecho es querer que las palabras [*mots*] pongan su fe en el silencio. ¿Qué pueden ellas conservar o decir, si la presencia se da en el universo del instante? La palabra [*parole*] puede, como lo hago ahora, celebrar la presencia, cantar su acto, prepararnos espiritualmente para su encuentro, pero no puede permitirnos realizarlo. La palabra [*parole*] es ya olvido. Es posible que ella haya sido nuestra pérdida [*chute*]. Está privada, en todo caso, del encuentro con el ser. ¿No habrá que condenar, una vez más, la pretensión de la poesía?

VIII

Creo más bien que hay que reconocer sus límites y, olvidando que la poesía pudo ser un fin, tomarla sólo como el medio de una aproximación —lo cual, en nuestras perspectivas trucas, no está verdaderamente lejos de ser lo esencial—. Hay una virtud posible en la carencia [*manque*], que consiste en conocerla como tal y en acceder de esta manera a un saber pasional. Y si el lenguaje es incapaz de la Idea tanto como de la presencia, si el reflejo de una de ellas nos vela incluso, en las palabras [*mots*] de la poesía, la finitud y la muerte, que son los avances [*marches*] de la otra, nos queda saberlo y volver nuestra ansiosa lucidez contra la palabra [*parole*] fácil. Quisiera que la poesía sea primero una incesante batalla, un teatro en el que el ser y la esencia, la forma y lo no-formal, se combaten duramente. Esto es posible de múltiples maneras. El pasado de la poesía nunca dejó de arriesgarse en ese campo de la verdad. Y

el ardiente empirismo que necesitaremos verá que, en las obras un poco serias, todos los “medios” de la poesía son maltratados y casi destruidos. Así nos percataremos de que las palabras [*mots*] pueden ser ante todo nuestro acto. Encontraremos que su poder-ser, su porvenir infinito de pretendidas asociaciones verbales, calificadas de gratuitas, no es más que la metáfora de nuestra relación infinita con cualquier cosa real, la metáfora de la naturaleza subjetiva de toda cosa profunda —y en un momento de irrealidad, de libre decisión en cuanto a la cosa física, podremos arrancar a lo que es de la somnolencia [*sommeil*] de sus formas estables, que es el triunfo de la nada—. De la misma manera, será negada la felicidad fácil de los ritmos. La belleza formal es el sueño [*songe*] al borde de un mundo ideal. Se expresó por los metros pares hasta que Rimbaud hirió esa abstracción, ese olvido, con la herida incurable del número impar. Permitió una lucha y, más allá, un acuerdo, cuyo ripio secreto [*cheville secrète*] es la *e* muda. Bajo el doble signo de ese deseo, de esa lucidez, Rimbaud hizo que los pensamientos que elabora la poesía puedan por fin realizarse. Los mitos dirán la muerte o confesarán que la cubren con un velo. La aventura del sentido podrá por fin comenzar. La *hipótesis del sentido*, más bien; nuestra furiosa necesidad de organizar nuestro conocimiento en el espacio del poema, de formular el mito de lo que es, de bosquejar el concepto, podrá sufrir la difracción de lo informe. Y esta poesía que no puede captar la presencia, desposeída de cualquier otro bien, será la proximidad angustiada del gran acto cerrado, la *teología negativa*. Cuando todas las referencias, todos los marcos, todas las fórmulas en nuestra relación con lo que es han sido rebatidos o borrados, ¿qué queda más que una espera en la sustancia de las palabras?

Y es cierto que en una verdadera poesía ya sólo subsisten esos errantes de lo real, esas categorías de lo posible, esos elementos sin pasado ni futuro, nunca comprometidos del todo con la situación presente, siempre delante de ella y prometiendo otra cosa, que son el viento, el fuego, la tierra, las aguas —todo lo que el universo propone como indefinido—. Elementos concretos pero universales. Aquí

y ahora, pero por todas partes más allá, en la cúpula o en la plaza que da acceso a nuestro lugar y a nuestro instante. Omnipresentes, animados. Se puede decir que son la palabra [*parole*] misma del ser, extraída por la poesía. También puede decirse que *son* las palabras [*mots*], al no ser más que una promesa. Aparecen en los confines de la negatividad del lenguaje como ángeles que hablan de un dios aún desconocido.

Una “teología negativa”. Ésa es la única universalidad que yo le reconozco a la poesía.

Un saber, por más negativo e inestable que sea, que quizás pueda llamar la *verdad de la palabra* [*parole*]. Exactamente lo contrario de una fórmula. Una intuición, entera en cada palabra [*mot*]. Y un “amargo saber”, ciertamente, puesto que confirma la muerte. Sabe que la cura de presencia se evade. Reinventa y revive las faltas del pasado. No ofrece pruebas a la esperanza que se despertó. ¿Es verdad, sin embargo, que ese saber no hace nada para la salvación cuyo cuidado nos obsesiona? ¿Es cierto que la poesía no es más que un llamado, como decía, un llamado entre otros, sin privilegios ni porvenir? Hay que hacerse la pregunta (y ésta es una distinción que no me parece inútil; esconde tal vez el único recurso) de si la invención poética, en la vida del que obra, no le añade a la intuición negativa que es *para todos* el poema nada distinto de lo deseante, lo insaciable y lo vano.

IX

Quisiera mostrar, quizás para concluir, que esto no es así y que, si lo creyéramos, desconoceríamos ese universo de la espera en el que, llegados a este punto de la invención de palabra [*parole*], nos encontramos comprometidos. Aquí en donde sólo el acto de la presencia es considerado, buscado, amado; aquí en donde el único porvenir que vale es ese presente absoluto en el que se evapora el tiempo, todo lo real, así como su “pasado”, están *para ser*. Pensamos

que el acontecimiento pasado, esa evidencia [*preuve apparente*] de la muerte, no es más que un acto esbozado o velado, que posee su cuerpo de gloria en un porvenir profundo. Y pensamos que él es por eso nuestra prueba [*épreuve*], pues su nada sólo es definitiva si traicionamos nuestra esperanza. Por respeto digo secamente lo que exalta en esos elevados momentos de la poesía, pues es cierto que el pasado y la muerte, por más evidentes y agudamente meditados que sean, ya no abrumen entonces al amante de las cosas perdidas. Éste puede contemplar sus vestigios. Y comprenderá por qué conserva tan celosamente, como la llave preservada de un porvenir desconocido, esos vestigios que, al no haber salvado su presencia, al no saber reunir su esencia degradada para nuestra memoria inerte, no son nada. Puede encontrar las palabras, que son también lo que permanece de lo que ha desaparecido. Considerémoslas un rastro del bien y ya no de la quiddidad. Comprendamos que las palabras son, como el pasado, nuestra prueba, puesto que, en consideración de la repetición que ocurrirá, ellas nos exigen actuar en lugar de simplemente soñar.

Nos exigen actuar; y, primero, imaginar esa profundidad, suprimir la contradicción del relámpago y de nuestra noche. Lógicamente (que se me permita esa palabra), esto corresponde a concebir un *verdadero* lugar, pues si es seguro que aquí, en el horizonte cotidiano, el único bien deseable se disipa, si es entonces seguro que estamos desordenados y divididos de nosotros mismos, ¿por qué no querer otro lugar de este mundo que nos restablezca en nuestra ley? Otro lugar más allá de otros encuentros, más allá de la guerra de estar solo. Nosotros, que descubrimos ahora que el viaje, el amor, la arquitectura, todas las tentativas del hombre son sólo ceremonias para acoger la presencia, tenemos que reanimarlas hasta el umbral mismo de ese país más profundo. Y en la mutación de su alba, tenemos que realizarlos en cuanto absolutos. ¿No hay en ningún lado un verdadero fuego y un verdadero rostro? Casi veo esas piedras con la luz del día [*jour*] y por un día [*journal*] de ese mundo —un día salvado, después del cual, si la palabra aún tiene sentido, sólo queda

morir—. Si se prefiere: es el bien del desgarramiento de la hiedra, por fin concedido y poseído.

El verdadero lugar es un fragmento de duración consumido por lo eterno; en el verdadero lugar, el tiempo se deshace de nosotros. Y también puedo escribir, lo sé, que no existe, que no es más que el espejismo, en un horizonte temporal, de las horas de nuestra muerte —¿pero la palabra *realidad* tiene aún sentido y puede liberarnos del compromiso adquirido con el objeto de memoria, compromiso que consiste en buscar siempre?—. Sostengo que no hay nada más verdadero, y por tanto más razonable, que la errancia, porque (¿acaso hay que decirlo?) no existe un método para volver al verdadero lugar. Tal lugar está quizás infinitamente cerca; también está infinitamente lejos —tal y como el ser, en nuestro instante, y la irónica presencia—.

El verdadero lugar es dado por azar, pero en el verdadero lugar el azar perderá su carácter de enigma.

Para el que busca, aun si sabe que no hay camino que lo guíe, el mundo alrededor suyo será ya una morada de signos. El menor objeto, el ser más fugaz, despertarán la esperanza de un bien absoluto, por el bien que producen. El fuego que nos calienta dice que no es el verdadero fuego. Incluso su sustancia es la prueba de ello. Está y no está aquí. He ahí de nuevo esos errantes del gran espacio real, esos ángeles de una promesa de los que hablaba. Bajo las especies del verdadero lugar, las realidades elementales descubren que ellas desbordan el lugar y el instante; que son menos de la naturaleza del ser que de la del lenguaje; que pueden llevar a todo lo que aparece cerca de ellas a hablarnos en voz baja de un porvenir imprevisible. Volví a ese punto en que, por la gracia del porvenir, realidad y lenguaje han reunido sus poderes. Y digo que el deseo del verdadero lugar es el juramento de la poesía. Ella ha dado la fuerza de emprender el camino y constituye su recurso. Al llegar las palabras ante nosotros en el espacio de la espera, al no ser más que la espera y saberlo, la poesía podrá disociar en nuestros encuentros mayores la calidad que se pierde y el sentido que vela por nosotros. Ella interrogará el horizonte de acuerdo al deseo de nuestros corazones. Interrogará a los que pasan. Y cuando ciertas cosas se muestren

ahuecadas, signos consumados por la presencia muy próxima del bien que han evocado, la poesía se acordará de esas claves de su más estricta economía; establecerá la palabra *lámpara* o *navío* u *orilla* esta vez en el castillo de una memoria que obra entre dispersión y retorno. En efecto, esas cosas son como los contrafuertes del verdadero lugar. Y sus nombres se unirán en la poesía para formar un inteligible, un *inteligible subjetivo* o hipóstasis necesario antes de la unidad deseable. De esta manera, la palabra es la inteligencia de nuestro compromiso con el oscuro posible terrestre, de nuestra relación con lo que es. Y es seguro que ella puede conducirnos hacia más conciencia y no hacia un lugar, en el doble viaje que hacemos. Pero todo el espíritu debe velar por el azar decisivo... El poeta es aquel que “quema”. La verdad de palabra [*vérité de parole*] es una proximidad. [Lo es] cuando las realidades esenciales son transparentes por ser tan claramente el umbral del verdadero lugar, y sin embargo son tanto más opacas, tanto más extrañas en cuanto disimulan, por el azar de su dispersión, el paso cercano pero secreto. Una turbación en la luz. Algo inaprensible, negro, informe en la pureza del cristal. Es por eso que las palabras [*mots*] han ofrecido a la ansiedad poética tanto su opacidad material, esas letras arbitrarias y fascinantes, como la claridad del concepto. Digo *una flor* y el sonido de la palabra, su figura misteriosa, es el recuerdo del enigma. Y si la opacidad y la transparencia se unen, si un poeta puede escribir “*La pálida hortensia se une al mirto verde*”³, no dudamos de que está lo más cerca posible de las puertas que se disimulan. De ese poeta se dirá a menudo que su obra es “hermética”, pues su único objeto o única estrella está más allá de cualquier significación decible, aunque su búsqueda necesite de toda la riqueza de las palabras [*mots*].

La poesía avanza en el espacio de la palabra, pero cada uno de sus pasos es verificable en el mundo reafirmado.

Ella realiza la transmutación de lo conseguido en posible, del recuerdo en espera, del espacio desierto en derrotero, en esperanza. Y podría decir que ella es un *realismo iniciático* si nos diera, en su

3 Verso del poema *Myrtho* de Gérard de Nerval. [N. de los TT.]

desenlace, lo real. Pero ¿qué responder a esa pregunta, la primera que planteé? He ahí esta poesía que habrá sido nuestro destino, pues, *entre tanto*, habremos envejecido. El acto de la palabra [*parole*] habrá tenido lugar en la misma duración que nuestros actos. Nos habrá dado tal vida en lugar de tal otra, en el peligro del poema y las contradicciones del exilio. ¿Qué habremos obtenido, en verdad, si no alcanzamos el verdadero lugar?

Pienso en el poeta de la esperanza más limpia y del dolor más vivo; en el más secreto de aquellos que, en el siglo XIX francés, formaron esa especie de cuadrángulo en el que todo pensamiento se pierde, pero también se vuelve a encontrar, en refracciones infinitas. Puramente, como una encarnación de la poesía, este poeta se hizo incorpóreo en ese amor sin recursos, el amor del ser mortal. Pero su deseo siguió siendo el deseo, su impulso hacia la plenitud conservó en la honestidad del corazón el sentimiento de lo inapropiable [*impossédable*]. Llamo melancolía a esa unión de la lucidez y de la esperanza. Y en el mundo de la Justicia, nada se parece más a la gracia —entendida como verdad o como belleza— que esta ardiente melancolía. Ése es al menos el don que un verdadero poeta puede hacer. Y en su pobreza, el dar sigue siendo su bien.

La poesía ha querido durante mucho tiempo habitar la casa de la Idea, pero, como se ha dicho, fue echada de ella, huyó *lanzando gritos de dolor*⁴. La poesía moderna está lejos de su morada posible. La gran sala con cuatro ventanas le es aún negada. El reposo de la forma en el poema no es honestamente aceptable. Pero la suerte de la poesía futura, al menos en cuanto felicidad (y puedo ahora consentir esa felicidad), es que ella está al borde de conocer, en su largo exilio, lo que puede abrir la *presencia*. Después de tantas horas de angustia. ¿Era tan difícil? ¿No bastaba con percibir, en el flanco de alguna montaña, un cristal bajo el sol de la tarde?

4 De seguro una referencia a la dedicatoria de *Pequeños castillos de Bohemia: poesía y prosa*, de Nerval: “la Musa entró en mi corazón como una diosa con palabras doradas; se escapó como una pitia lanzando gritos de dolor”. [N. de los TT.]