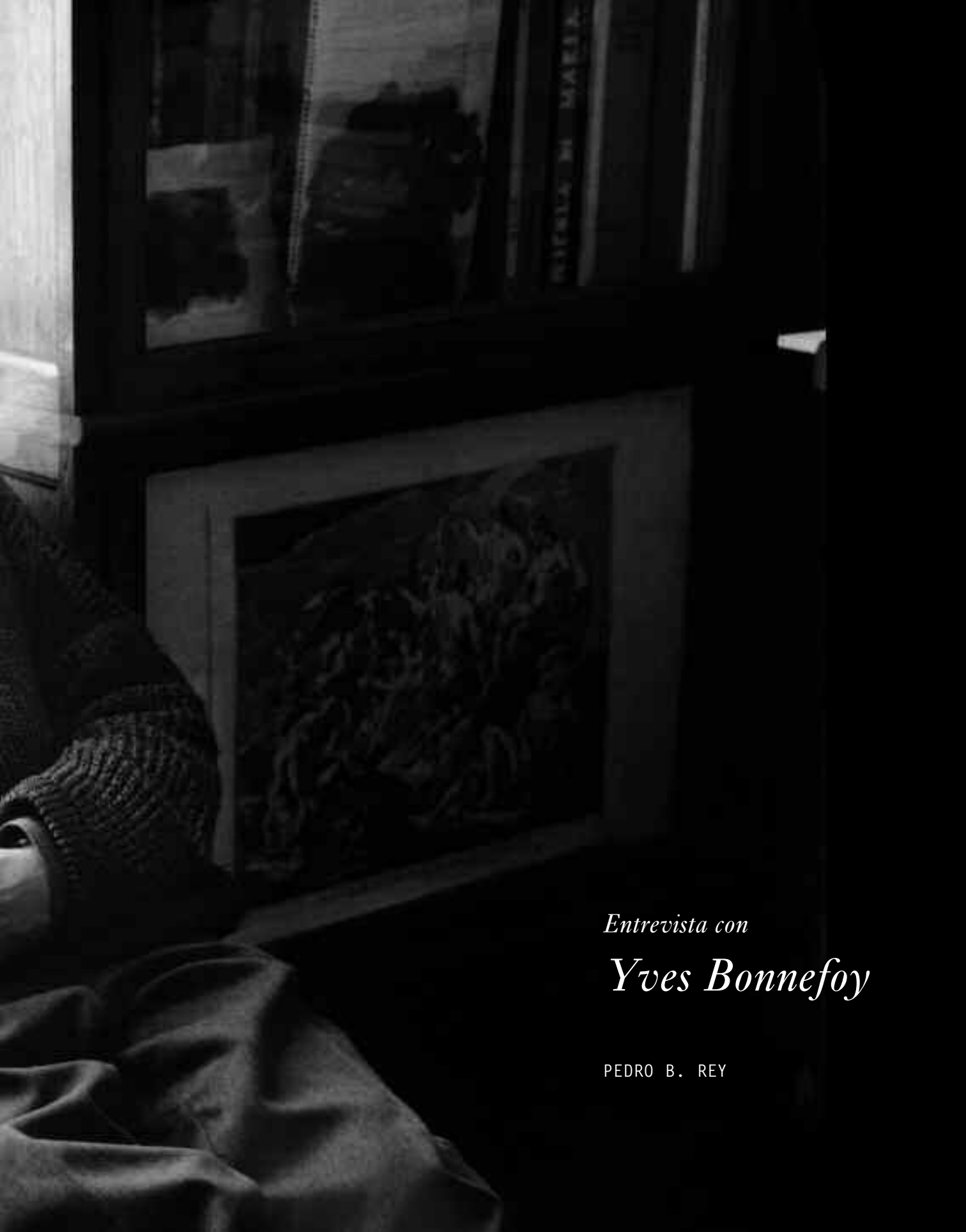




Foto: Gérard Rondeau



Entrevista con

Yves Bonnefoy

PEDRO B. REY

–Durante su juventud, realizó innumerables viajes. Su obra es también una forma de viaje poético, de descubrimiento. Me gustaría que me hablara de sus “viajes de estudio” y la relación que tienen con los relatos poéticos, los “viajes en sueño”, como suele llamarlos, que son centrales en su poesía de las dos últimas décadas.

–Para mí, nunca hubo (dejando de lado, por supuesto, los desplazamientos que implican) grandes diferencias entre los viajes y el estudio. Sobre todo porque siempre en los viajes me encariñaba con tal o cual aspecto de los lugares que visitaba, o de los monumentos y obras con que me encontraba. Terminaban volviéndose elementos significativos en lo que llamaría mi escritura. Aunque no sin correr ciertos riesgos, porque es fácil hacer lecturas superficiales de los objetos que nos resultan nuevos, lecturas que no hacen más que adular la idea perezosa que uno está tentado a tener de sí mismo, en el momento en que, dentro del espíritu de la poesía, deberíamos poner en cuestión esa idea. Para ser digno de la ocasión, es necesario que el viajero profundice el sentido que tienen esos significantes con los que se entra en contacto. Como se trata de hechos del espíritu muy diferentes de aquellos a los que uno está acostumbrado, es deseable –en todo caso fue mi deseo y es más o menos mi práctica– explorar y estudiar tanto como se pueda los datos históricos y lingüísticos que dieron forma, en otra época, al sentido. En una palabra, estudiar para comprender mejor (y eventualmente criticar) la impresión primera, que es instintiva. Y después, a través de esa crítica, acercarse mejor a las cosas que otros seres, que comenzamos a amar, han experimentado con mayor plenitud que el ser desprevenido que uno es todavía y corre el riesgo de ser siempre. A veces sucede, es incluso frecuente, que se estudien algunas obras para construir una representación esquemática, simplificada, en el interior de una historia del arte regentada por una ideología. Pero también podemos convertirnos en historiadores o críticos para encontrar en el siglo XV, digamos, seres que siguen vivos y con los que uno puede sentirse *brothers and sisters in the eternal house of space* (“hermanos y hermanas en la eterna morada del espacio”), para citar las palabras de Adrian Stokes que

tanto me conmovieron al leer el *Piero della Francesca* de Kenneth Clarke, uno de mis primeros pasos en esta vía.

–Sus ensayos sobre pintura poseen una rara originalidad. Son al mismo tiempo poéticos y técnicos. ¿Qué particularidades tuvo su acercamiento a las artes plásticas para que produjera ese resultado?

–Para los expertos, que se preocupan por establecer sobre todo hechos, este tipo de estudio, ya lo sé, es el más sospechoso de todos. Aunque por supuesto, para acercarme a Masaccio, a Alberti, a Piero della Francesca, a Hercule Seghers, tuve que ponerme en contacto con los libros que, del modo más riguroso posible, iban derecho al tema. Los de Roberto Longhi, por ejemplo. Al volver a París de uno de esos viajes, empecé también a seguir el seminario de André Chastel, que empezó en aquellos años. Pero aunque me gustaba frecuentar a los especialistas y sus investigaciones más acotadas –tal artista oscuro, tal detalle iconográfico: ¡qué atracción me causaban esas humildes fotografías de las revistas especializadas o esas delgadas monografías consagradas a pequeñas capillas!– ignoraba sus llamados, legítimos, al deber de ser paciente y exhaustivo, resueltamente objetivo. Siempre me permití el derecho de elegir; vale decir, de desconocer. No soy un “académico”. Respeto y aprecio la disciplina histórica, pero siempre supe que entre sus representantes no dejaría de ser más que un escritor (con excepción de contadas ocasiones, es cierto, pero que fueron extraordinarias).

–Desde 1977, el año en que publicó *Rue Traversière*, los textos poéticos en prosa, los “relatos en sueño”, comenzaron a tener un peso tan importante en su obra como los versos. ¿Qué encuentra de particular, de irremplazable, en el género?

–Sí, publiqué gran número de páginas en prosa que tienen mucho en común con la escritura poética. ¿Por qué? Bueno, justamente por la necesidad de estudiar, de comprender lo que acabo de decirle. Comprender mejor la atracción de algunos aspectos del mundo, entender mejor las palabras, capturar el sentido a veces oculto de los procesos de la crea-

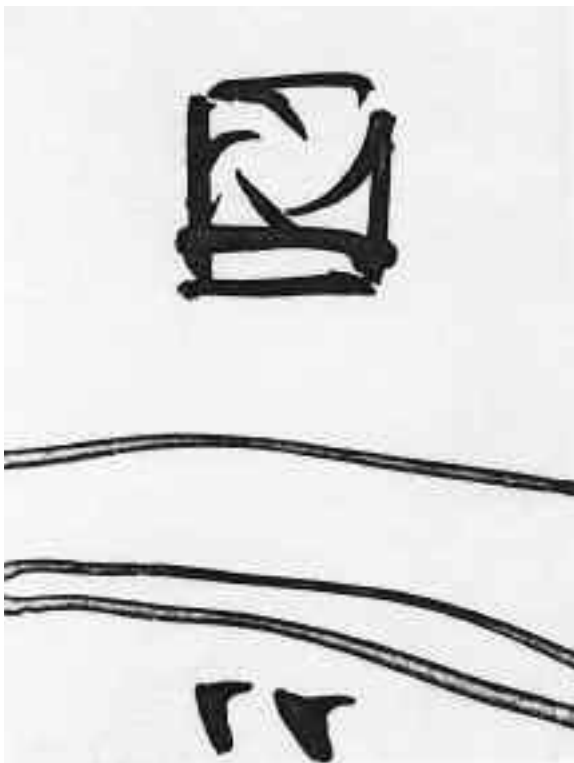
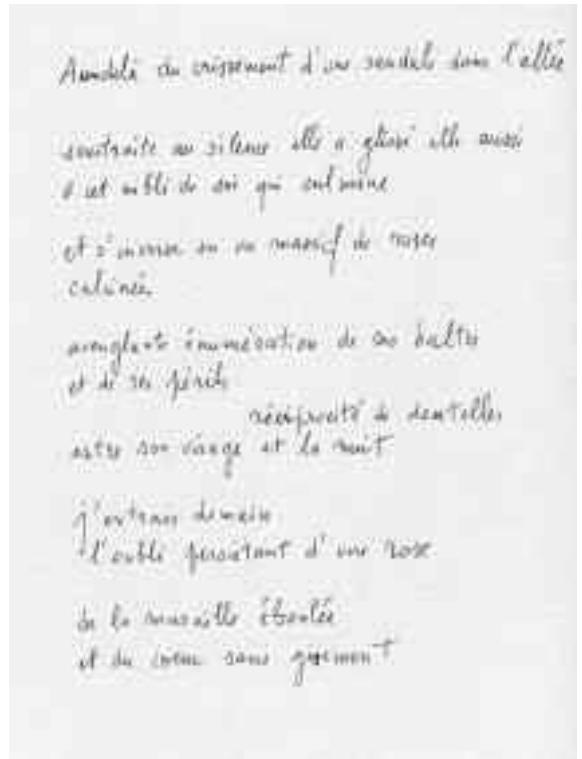
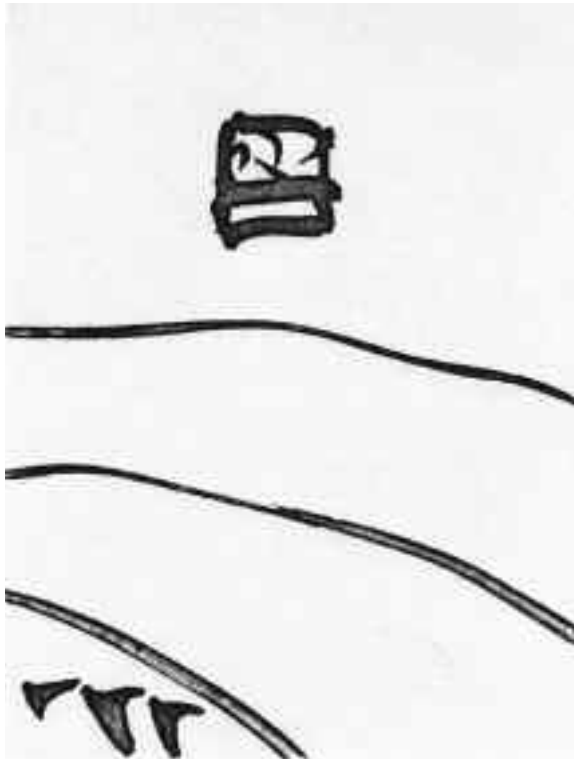
ción artística que hasta ese momento permanecieron ajenos a uno, significa –porque sólo pensamos al escribir– tener que escribir experimentando. Y en prosa, además, como hice. Ese plan me daba un objeto de reflexión exterior, una embriagante sensación de liberación interna. Porque mi placer de escribir en prosa, que siempre fue muy vivo, no había encontrado hasta ese momento más satisfacción (al margen de la ficción, tan tristemente narcisista) que unas pocas ocasiones de pensamiento abstracto. Estas realidades venidas desde fuera de mi experiencia, en cambio, me ofrecían de golpe presencias concretas, diferentes de mí mismo, y con ellas todos los bienes del ser sensible que habían sabido reflejar: paisajes, rostros, toda la tierra y el cielo. Podía practicar una prosa por fin transitiva, aunque apoyada sobre mi sueño, sobre las fantasmas y los espejismos del ser particular que yo seguía siendo.

Mi primer escrito de ese tipo fue “Las tumbas de Ravena”, que está incluido en *Lo improbable*. A partir de él, se abrieron dos caminos. Por un lado, una prosa que se dedica, podríamos decir, al cuestionamiento atento de los otros seres, tomando de mis reflexiones sobre pintores como Piero, Fra Angelico o los perspectivistas de Florencia lo que me fuera necesario. Por otro, esos momentos en que uno se deja llevar por el sueño que guía la aventura, extendiendo el viaje real a las regiones interiores donde prevalece lo imaginario. Muchas de las páginas que escribí de esta segunda manera son explícitamente “viajes de sueño”. Uno de los primeros es “Egipto”; otro, más reciente, “Paisaje con la fuga hacia Egipto”, porque Egipto es para mí el nombre mismo de esa tierra de signos donde el sueño tiene su vida errante.

Esto, para explicar los textos por los que usted me pregunta. Pero también para tratar de entender qué es lo que está en juego en otros autores o en muchos otros escritos en prosa de similar coloración poética, y por qué esos escritos existen al lado del poema “en verso”, en una escritura que podríamos denominar moderna. La prosa “poética” sería entonces lo que se establece en el espacio propio de los significantes, que el escritor se ha apropiado.

Es decir, va a reflexionar sobre “los posibles” que hay en ellos, por fantasmática y decididamente personal que sea la manera de vivirlos. En el poema en verso, en cambio, el ritmo se consagra a la urgencia de la relación de la persona consigo misma. En los versos, el espíritu no hace más que convocar, de manera alusiva, las referencias que uno encontró para sí en el mundo. Por ejemplo, en un poema puedo nombrar el *safre* o el *chaleil* sin explicar qué son. En una escritura en prosa, en cambio, me dirigiré hacia el *safre*, que es una variedad de piedra que me gusta mucho, con el deseo de profundizar mi relación con él, dispuesto a inventar para eso situaciones de ficción en las cuáles jugará su papel. La prosa es lo que permite moverse en relación a uno mismo, alimentarse de otras cosas que no sean la repetición de uno mismo. Y así conocerse mejor, descubriendo las infraestructuras de la conciencia que tenemos del mundo, a menudo ya instaladas en su lugar desde la infancia, y cuyo recuerdo invadirá de manera privilegiada este tipo de escritura. Para decirlo de otra manera: con estos dos tipos de escritura se trata de reflexionar sobre el proyecto de la poesía, pero también sobre sus espejismos, sobre los obstáculos con los que se encuentra. El proyecto consiste en hacer aparecer en las palabras lo que llamo “la presencia de las cosas”: esa inmediatez del objeto que nos sume en una experiencia de unidad y donde el “yo” se disipa; es decir, donde se disipa la idea que uno tiene de sí mismo debido a los prejuicios del lenguaje. Los obstáculos que dan a ese proyecto sus límites –de hecho, infranqueables, lo sé– son las estructuras fantasmáticas del yo, que reinan en el inconsciente y retienen el espíritu en las cadenas de sus representaciones, de sus asociaciones de ideas, que constituyen en sí un lenguaje, simple imagen de lo que es. Es este hecho del ser personal en nosotros, que sustituye lo abierto de la presencia por lo cerrado de una imagen, lo que hace que nombrar sea una pérdida y hablar, hablar de manera poética, un espejismo, sea cual sea la conciencia que el poema permita lograr de éste.

La prosa poética no es algo que pueda curar al poema de su entrapamiento en el sueño de la persona, pero al menos relanza el cuestionamiento de sí



mismo en el curso del cual algunos fantasmas pueden disiparse, algunos caminos revelarse ilusorios, mientras el “yo” se prepara para su tarea poética. Es un proyecto donde lo que finalmente cuenta es la lucidez antes que el éxito de la empresa.

—¿Su interés por los mitos puede relacionarse con esta intención? Pienso específicamente en el monumental diccionario de mitologías y religiones que dirigió.

—Sí, los mitos, además de su función en la conciencia propia de un grupo social, son también uno de los medios de los que se valieron, para comprenderse, artistas y poetas que todavía interrogamos hoy, a causa de la verdad más interior, más personal que presintieron o incluso vivieron y de la que nos hablan en sus obras. Nos hace falta entonces conocer los mitos para percibir mejor el sentido de esos espíritus (a menudo más modernos) a los que hemos convertido, de manera instintiva, en interlocutores

Grabados de Pierre Alechinsky para la edición de *L'été de Nuit / De nachtzoemer*, de Yves Bonnefoy, Ergo Pers, Gante, 2002.

íntimos de nuestras propias inquietudes. En una palabra, en esos relatos sobre dioses, héroes fundacionales, seres de antaño que son presa de algo que consideran sobrenatural, a través de las obras que se ocupan de ellos, se nos presenta una vía hacia la intelección de la poesía. Esto es natural en tanto los mitos no fueron de ninguna manera, inclusive en su antiguo empleo colectivo, simples codificaciones estructurales de acontecimientos sociales, ni proposiciones sin valor perdurable sobre en qué consiste el universo o cómo fue creado el fuego. Algunos, como los mitos de Prometeo y de Orfeo, son el producto de una reflexión muy temprana sobre el ser y la vida, y tal vez tengan su origen en los mismos comienzos de la humanidad; una reflexión que, a través del examen de símbolos y el recurso a figuras emblemáticas, alumbró de manera muy útil nuestra condición.

Pero no se puede hablar con seriedad de lo que se busca en el trabajo de poetas o artistas sobre los mitos si no se empieza por establecer lo que en ellos no tiene nada que ver con nosotros; vale decir, si no se empieza por reconocer cuidadosamente las circunstancias históricas o lingüísticas originales, y explorar sus categorías olvidadas: un “en sí” de cada uno que, desde que se logra penetrar en él, hace justicia a unas cuantas ideas preconcebidas que podíamos tener sobre ellos y sobre su empleo en otras épocas. Por eso quise que el diccionario llamara la atención sobre el trabajo de los historiadores y de los filólogos, que son los verdaderos autores del libro. Yo no aporté, a título personal, más que un prefacio... además, por supuesto, de la organización de las partes y la selección de los cien colaboradores, casi todos representantes de la escuela francesa de la historia de las religiones.

–La poesía actual, entonces, ¿debería volver a ahondar esta relación con el mito?

–Sí, podemos y debemos entregarnos (sobre todo hoy, diría yo) a la relación entre poesía y mito. Porque ahí se encuentra el último análisis de la idea que debemos hacernos del conocimiento del mundo, y de la vida de que el ser humano es capaz. ¿Hay que pensar que este conocimiento no es posible más

que a través del lenguaje, que por cierto ha construido el mundo en el cual vivimos? ¿No hay acaso estructuras del ser naturales, sensoriales, para ayudar a la conciencia, de modo prelingüístico, a orientarse en el mundo, como parecen probarlo esos vertebrados, incluso esos insectos, que de manera evidente reflexionan y toman decisiones? ¿Y entre esos elementos no podemos reconocer algunos que, dado que son aspectos de cosas similares a nuestra propia naturaleza, o asociadas al hecho universal de la vida, se prestan por analogía, por símbolos –y mucho más allá, por cierto, de las aprehensiones inmediatas– a un pensamiento del ser y de la existencia más próximo y profundo que el que puede alcanzar la reflexión a través de conceptos? Estas analogías, estos símbolos, son precisamente los que retienen los mitos. Y tal vez puedan, a través de los trabajos de los poetas, ayudar al “yo” a simplificarse, a clarificarse, a prepararse para esa experiencia de la presencia.

Eso es lo que verosíblemente pensaba T.S. Eliot cuando se apasionó por los trabajos de Jessie Weston y sobre todo por *La rama dorada*, de Frazer, esa vasta primera recopilación de los mitos occidentales. Si en los años setenta di forma al proyecto del *Diccionario de mitologías*, fue justamente con la esperanza de que la poesía francesa de este fin de siglo y del milenio pueda también sacar de allí una mayor conciencia de sí y acceder a una renovación.

–Precisamente, semanas atrás, en una conferencia que brindó en el Collège de France, afirmó que en este fin de siglo la poesía sufre una pérdida de fe en sí misma. ¿En qué consiste, según usted, esa pérdida de fe y cómo se puede escapar de ella?

–Esa crisis, sí, no podemos dudar que afecta a la poesía de hoy, al menos en lo que se refiere a Francia. Y la razón es muy clara, lo que la vuelve sólo más inquietante. ¿Cuál es esta razón? Es antes que nada que el análisis conceptual –aquel que, para clasificar y encontrar leyes, esquematiza– extiende su alcance a más y más planos de la percepción y de la vida. El lugar cada vez mayor que se le da a este tipo de análisis tiene que ver con la idea que nos hacemos del pensamiento. Es una primacía demasiado marcada,

en efecto, y por su culpa perdemos de vista que los seres vivientes no son en absoluto lo que el concepto pretende, con sus representaciones tendientes a la generalización, desprendidas de la finitud, sino que cada uno es un jirón de tiempo entre nacimiento y muerte, y en un lugar y no en otro, y que debe pensarse y decidir antes que nada en relación a esa situación azarosa. El concepto substituye la presencia de un objeto. Mientras que la poesía es justamente recordar esa presencia; es, en una palabra, amar.

La inteligencia poética siempre puede, sin embargo, abrirse camino entre lecturas conceptuales. El gran peligro no son tanto estas últimas, por mucho que tiendan hacia algo distinto al acto de la escritura, que es el impulso de la poesía. El peligro, y no puede haber otro más temible, reside en el modo en que actualmente el Partido del concepto se ha infiltrado en el texto mismo del poema para intentar mostrar que el poema no es lo que el autor cree —para decirlo de otra manera, el acto mediante el cual la presencia va a reabrirse, alrededor de él o del lector— sino una simple red de relaciones significantes intraverbales. Sólo quedaría analizar estas relaciones, entonces, a partir de las significaciones que todavía podemos descubrir en las palabras, significaciones conceptuales que no permiten percibir el hecho de la existencia y que concluyen que la reflexión sobre el sentido que tiene un poema no es más que un engaño. El concepto le roba al poeta su poema, su verdad, incluso su debate consigo mismo, porque la poesía es una crítica que conoce sus límites. Muchos espíritus, intuitivos y sensibles pero intimidados por ese raptó, terminan así creyendo que no tienen el derecho de ser poetas.

Déjeme aclarar que esta crisis ocurre en las sociedades ricas, donde aquellos que reflexionan y escriben tienen todo el tiempo para entregarse, a lo largo de años, sin preocupaciones y en lugares protegidos, a tareas del intelecto que no son turbadas por ninguna urgencia del corazón. Es de esperar que esta seguridad no dure más.

—Usted ha hecho una profunda relectura de la tradición poética francesa, de Baudelaire a Rimbaud, de Mallarmé a Valéry. No suele, en cambio, hacer demasiadas

referencias a poetas contemporáneos, con excepción de algunos textos, como los que dedicó al griego Yorgos Seferis o al poeta de lengua alemana Paul Celan.

—¿Me permite decirle para empezar que, a mis ojos, no hay muchas razones para hacer una distinción tal entre tradición poética e invención, poetas del pasado y poetas contemporáneos? Porque toda época ha tenido una mirada directa sobre la verdad humana o cósmica, y lo que cuenta no son tanto las formas, innegablemente cambiantes, que se ha tenido a través de los siglos para percibir la realidad sino la aptitud para encontrar los hechos constantes de la vida. A causa de esta aptitud, obras tan antiguas como *La Odisea*, por ejemplo, siguen teniendo entre nosotros el valor de fuente, a pesar de las fracturas que provocaron en la conciencia del ser el cristianismo, o la astronomía de Galileo o nuestra perplejidad posmoderna. ¿No es Dante contemporáneo nuestro? ¿Él, que por cristiano y creyente que fuera, se comprometió con tanta audacia en una “selva oscura”, el inconsciente, lugar de fantasmas y de deseos impenetrable a la caridad? Y Leopardi, ¿no es también nuestro contemporáneo, cuando toma conciencia, como hizo más tarde Mallarmé, del carácter ilusorio de nuestras creencias más establecidas, de nuestras representaciones más simples? En cuanto a Baudelaire y Rimbaud, me animaría a decir que son más contemporáneos de nosotros de lo que lo somos nosotros mismos, ya que afrontan el problema poético de una manera radical que nuestro presente en crisis no parece estar dispuesto a hacer. Si uno no quiere perderse la verdad que nace del diálogo de los espíritus a través de los siglos, hay que romper el círculo de la obsesión por lo contemporáneo; si uno quiere ser en serio “absolutamente” moderno, como dice Rimbaud. Es decir, en profundidad; no relativa, superficialmente.

Es sólo desde ese punto de vista que me intereso por los poetas de hoy y entonces les exijo esa ambición que hace que uno no se encierre en la notación de una impresión vivida, por verídica que sea, en la fugacidad de un instante. Como exigía Baudelaire, y es un buen ejemplo de su valor actual, el poeta moderno debe ser un crítico. Es decir, aquel que pone en cuestión todos los discursos, todos los espe-

jismos, y debe arriesgarse en la palabra inconsciente. La palabra inconsciente, que fue percibida pero pronto censurada por los surrealistas, es el gran umbral que la ambición poética debe atravesar. De ello depende el acceso a una “vida verdadera”. Pero, si quiere que le nombre poetas que me gustan, permítame recordarle que fui co-redactor junto a André du Bouchet, Louis-René de Forêts, Jacques Dupin y Paul Celan de una revista que tuvo al menos cierta unidad: *L’Éphémère*. Me siento siempre muy cercano a aquellos compañeros de entonces.

–En su libro *La vérité de parole* hay un texto sobre Borges a contrapelo de la interpretación que suele hacerse en Francia de su obra. ¿Qué motivó la escritura de ese ensayo?

–Aquel texto sobre Borges, que era en realidad un discurso, quería hacérselo oír, después de su muerte, a aquellos que se juntaron en la Biblioteca Nacional de París para homenajearlo. Me parecía que en la admiración que se le profesaba existía un malentendido, una injusticia en realidad, que lo hubiera hecho sufrir si no fuera porque aprendió a ser estoico. ¿Cuál es el malentendido? Se tomaba a Borges como el practicante satisfecho de una poética textual de la escritura, una poética que encuentra su felicidad al jugar en el seno del lenguaje, que se acepta e incluso se pretende fin en sí, mientras que este escritor, una de las mayores figuras del siglo, decía de hecho con claridad, en numerosos puntos de su obra (pensemos en “La forma de la espada”, en “El jardín de senderos que se bifurcan”) que el acto de escribir es culpable por el hecho precisamente de que se cierra sobre sí mismo, aboliendo esa presencia del otro que debería ser vivido, en el amor, como la sola realidad. Borges sufría porque la literatura es en esencia. Su grandeza consiste en haber mantenido esa contradicción a pleno. Tal vez debería objetarle que la poesía no es solamente saber esa contradicción; es antes que nada, instintivamente, rechazarla, por la ruptura siempre recomenzada de las formas cerradas de la literatura: de sus ficciones. Pero, sabiendo que el poema más intenso a menudo se deja engañar y ve cómo se le escapa la presencia, no tengo el valor de criticarlo por haberle

faltado confianza en el acto de la poesía porque su excesivo pesimismo vale mucho más que el triunfalismo que vicia tantas obras de tantas épocas.

Borges sabía, por decirlo de otro modo, que en literatura hay que ser humilde, que las grandes manobras del espíritu no son, para el que es realmente exigente, más que batallas siempre perdidas. Una vez me dijo: “Baudelaire es un soberbio”. Ese juicio sorprendente es seguramente inexacto, pero lo ayudaba para decir que, por oposición, el gran poeta era Verlaine. Verlaine, sí, porque no pretendía más que permanecer cercano a su sufrimiento, a sus pobres placeres, a sus remordimientos sin mentir sobre los méritos de la escritura.

Borges adoraba a Verlaine. Lo tenía incluso como una referencia absoluta en materia de reflexión poética. Al menos, yo lo oí referirse a él así en uno de esas ocasiones solemnes en que a nadie le quedan ganas de provocar. Fue algunas semanas antes de su muerte. Había sido hospitalizado en el Hospital Cantonal de Ginebra y, como yo estaba en la ciudad, fui con mi amigo Jean Starobinski a visitarlo. Ya no me acuerdo de qué hablamos al principio pero en un momento le expresé mi admiración por Virgilio. Borges estuvo de acuerdo, pero de repente, con gran animación, gritó: “¡Sí, Virgilio, pero no se olvide de Verlaine!”. Al gran poeta por excelencia, a la figura de proa del gran arte y del gran pensamiento occidental, él le contraponía, en pie de igualdad, al marginal, al vagabundo, al que no rechazaba ninguna debilidad de escritura, ningún manierismo, ningún pequeño ardid, pero que, en un nivel más profundo, en su concepción de la poesía, no se mentía a sí mismo.

La conversación continuó y poco más tarde Jean y yo nos despedimos. Pero cuando estábamos atravesando el umbral del cuarto, Borges se irguió sobre la cama y nos gritó: “¡No se olviden de Verlaine!”. No tenía sentido volver a entrar porque ya estábamos en el pasillo: “Virgilio y Verlaine”, volvió a decir un par de veces. “Virgilio... y... Verlaine”. Fueron las últimas palabras que le escuché decir.