

# ¿QUE ES POESIA?

por ROMAN JACOBSON

¿Qué es poesía? Si queremos definir esta noción, debemos oponerla a lo que no es poesía. Pero decir lo que no es poesía, actualmente, no es tan fácil

En la época clásica o romántica, la lista de los temas poéticos era muy limitada. Recordemos las exigencias tradicionales: la luna, un lago, un ruiseñor, unas peñas, una rosa, un castillo, etc. Los mismos sueños románticos no debían salir de este círculo. "Hoy he soñado, escribe Mácha, que estaba en las ruinas que se desplomaban delante y detrás de mí; bajo estas ruinas, espíritus femeninos se bañaban en un lago. Como un amante va a buscar a su amada en una tumba. En seguida, osamentas amontonadas, en un edificio gótico en ruinas, volaban por las ventanas." Las ventanas, justamente las ventanas góticas gozaron de un favor particular y, necesariamente, la luna brilló detrás de ellas. Hoy en día, toda ventana, a los ojos del poeta, es igualmente poética, desde el inmenso vano vidriado de una gran tienda hasta el tragaluz man-

## ¿QUE ES POESIA?

"La armonía nace de contrastes, el mundo entero está constituido de elementos opuestos", dije, "y—" "la poesía, la verdadera poesía", me interrumpió Mácha, "remueve el mundo de manera tanto más fundamental y sorprendente cuanto son más repugnantes los contrastes en que un secreto parentesco se manifiesta."  
— K. Sabina (2)

chado por las moscas de un pequeño café de barrio. Las ventanas, en nuestros días, dejan ver toda clase de cosas. Nezval ha escrito:<sup>1</sup> "un jardín me deslumbró en medio de una frase / o letrina, no tiene importancia / Yo no distingo ya las cosas según el encanto o la fealdad que les habéis asignado".<sup>2</sup> Para el poeta actual como para el viejo Karamazov "no hay mujeres feas". No hay naturaleza muerta o en acto, paisaje o, pensamiento, que se presente fuera del dominio de la poesía. A la fecha,

la cuestión del tema poético no tiene objeto.

¿Puede definirse el conjunto de los procedimientos poéticos del *Kunstgriffe*?<sup>3</sup> —No, pues la historia de la literatura atestigua su constante variación. El mismo carácter intencional del acto creador no es obligatorio. Basta recordar cuánto los dadaístas y los surrealistas siguen dejando al azar cuando hacen poemas. Basta pensar en el gran placer que el poeta ruso Khlebnikov tomó por las erratas: proclamó que una errata, era a veces, un artista notable. Es la incompreensión de la Edad Media la que ha destruido los miembros de las estatuas antiguas de lo que hoy, el escultor mismo se ocupa, el resultado (una sinécdoque artística) permanece el mismo. ¿Por qué se explican las composiciones de Moussoorgski y los cuadros de Henri Rousseau, por el genio de estos artistas o por su analfabetismo en materia artística? ¿Cuál es la causa de las faltas de Nezval contra el checo, el hecho de que no lo ha aprendido o que habiénd-

dolo aprendido, deliberadamente lo ha rechazado? ¿Cómo habría aparecido un relajamiento de las normas literarias rusas si el ucraniano Gogol que poseía mal el ruso no hubiera llegado? ¿Qué habría escrito Lautréamont en lugar de los *Cantos de Maldoror* si no hubiera estado loco? Estas preguntas forman parte del mismo orden de problemas anecdóticos que el famoso tema escolar: ¿Qué habría respondido Margarita a Fausto si ella hubiera sido hombre?

Incluso si llegamos a determinar cuáles son los procedimientos poéticos típicos de los poetas en una época dada, no habríamos descubierto todavía las fronteras de la poesía. Las mismas aliteraciones y otros procedimientos eufónicos son utilizados por la retórica de tal época, más bien por el lenguaje hablado cotidiano. Ustedes escuchan en el tranvía bromas apoyadas sobre las mismas figuras que la poesía lírica más sutil y los chismes están compuestos siguiendo las mismas leyes que rigen los folletones de moda, o al menos (según el nivel intelectual del chismoso) los de la temporada pasada.

La frontera que separa la obra poética de lo que no es obra poética es más inestable que la frontera de los territorios administrativos de China. Novalis y Mallarmé tenían el alfabeto por la más grande de las obras poéticas. Los poetas rusos admiraron el carácter poético de una carta de vinos (Viazemski)<sup>4</sup> de una lista de los vestidos del Zar (Gogol), de una guía de ferrocarriles (Pasternak), incluso de una factura de tintorería (Groutchennykh). Alegrementemente los poetas proclaman, en la actualidad, que el reportaje es una obra en que el arte está más presente que en la novela o el folletón. Habíamos mal, actualmente, en entusiasmarlos por el pueblito montañés que en las cartas íntimas de Bozena Nemcová nos aparecía como una genial obra poética.<sup>5</sup>

Existe una historia sobre campeones de lucha grieco-romana. El campeón mundial es derrotado por

un luchador de segundo orden. Uno de los espectadores declara que eso es una superchería, provoca al vencedor y lo derrota. Más lejos, un periodista revela que el segundo combate es también una superchería convenida de antemano. El espectador va a la redacción y abofetea al autor de la reseña. Sin embargo, las revelaciones del periódico y la indignación del espectador también eran supercherías convenidas previamente.

No crean al poeta que en nombre de la verdad, de la realidad, etc., reniega de su pasado poético o del arte en general. Tolstoi rechazó su obra, pero no dejó de ser un poeta, pues abrió un camino hacia formas literarias nuevas y todavía inusitadas. Se ha dicho, justamente, que cuando un actor rechaza su máscara, muestra su maquillaje. Basta con recordar un suceso reciente, la farsa carnavalesca de Durych.<sup>6</sup> No crean más al crítico que busca querrela con un poeta en nombre de la autenticidad y de lo natural —él rechaza en efecto, una tendencia poética, es decir, un conjunto de procedimientos deformantes, en nombre de otra tendencia poética, de otro conjunto de procedimientos deformantes. Un artista juega enteramente de otro modo cuando anuncia que esta vez esto que hace no será *Dichtung*, sino *Wahrheit* desnuda, o cuando él afirma que tal obra no es sino pura invención y que de todas formas, “la poesía es embuste, y que el poeta que no se pone a mentir sin escrúpulos desde la primera palabra, no vale nada”.

Se encuentran historiadores de la literatura que saben sobre el poeta más cosas que el poeta mismo, que el estético que analiza la estructura de su obra, o el psicólogo que estudia la estructura de su vida mental. Estos historiadores muestran con una infalibilidad de catequista lo que, en la obra del poeta, es simple “documento humano”, y lo que constituye un “testimonio artístico”, dónde se encuentra la “sinceridad” y el “punto de vista natural sobre el mundo”

y dónde el “pretexto” y el “punto de vista literario y artificial”, lo que “viene del corazón” y lo que es “afectado”. Todas estas expresiones son citas sacadas del estudio *El erotismo decadente de Hlaváček*<sup>8</sup> uno de los capítulos de una antología reciente de Soldan.<sup>9</sup> Las relaciones entre la poesía erótica y el erotismo del poeta son descritos como si no se tratara de nociones dialécticas, de su transformación y de su inversión constante, sino de artículos inmutables de un diccionario científico; como si el signo y la cosa significada estuvieran ligados monogámicamente de una vez por todas y como si se olvidara lo que la psicología sabe desde hace tiempo, que ningún sentimiento es tan puro como para no estar mezclado del sentimiento contrario (ambivalencia de los sentimientos).

Despreocupadamente los trabajos de historia literaria aplican, hasta ahora, rígidamente el esquema dualista *realidad psíquica / ficción poética*, y buscan, entre una y otra, relaciones de causalidad mecánica. De tal suerte que nos podemos hacer la pregunta que atormentaba a un gentil-hombre francés de los tiempos antiguos: ¿la trailla está atada al perro, o el perro a su trailla?

El diario de Mácha, documento altamente instructivo, que desgraciadamente se edita todavía con lagunas considerables, podría probarnos la esterilidad de estas ecuaciones con dos incógnitas. Ciertos historiadores de la literatura no tienen en cuenta sino la obra pública de los poetas y simplemente dejan de lado los problemas biográficos, otros, al contrario, se esfuerzan en reconstruir su vida con todos los detalles: admitimos las dos posiciones, pero rechazamos formalmente la diligencia de los que reemplazan la verdadera biografía de un poeta por un relato oficial recortado como una selección de trozos escogidos. Las lagunas del diario de Mácha son dejadas para que la juventud soñadora que admira la estatua de Myslbek en Petrin<sup>10</sup> no sufra una decepción

Peio, como Puschkin lo ha dicho, la literatura y, agregamos nosotros, con mayor razón las fuentes histórico-literarias, no pueden estar al alcance de las quinceañeras que, por lo demás, hoy leen cosas más serias que el diario de Mácha

Mácha, el poeta lírico, en su diario describe de manera apaciblemente épica sus funciones fisiológicas, eróticas o excrementicias. Con la precisión inexorable de un contador anota al servirse de un código fatigoso cómo y cuántas veces ha saciado su deseo en el curso de sus reencuentros con Lori Sabina dice de Mácha que tenía "ojos oscuros de mirada penetrante, una frente majestuosa en que se leen profundos pensamientos, ese aire de melancolía que expresa sobre todo la palidez, una apariencia de dulzura y de abnegación femenina, cautivaban sobre todo al bello sexo" Sí, es exactamente la imagen de la belleza de las muchachas en los poemas y los cuentos de Mácha, pero en su diario, las descripciones de la amada recuerdan mejor los torsos femeninos sin cabeza de los cuadros de Sima.<sup>11</sup>

¿La relación entre la poesía y el diario es la relación entre *Dichtung* y *Wahrheit*? No ciertamente, los dos aspectos son igualmente verdaderos, no representan significaciones diferentes, o para emplear un lenguaje científico, diferentes niveles semánticos de un mismo objeto, de una misma experiencia. Un cineasta diría que se trata de dos tomas distintas de una misma escena. El diario de Mácha es una obra poética tanto como *Mayo*<sup>12</sup> o *Marinka*, no se encontrará una sombra de utilitarismo, es puramente el arte por el arte, la poesía por el poeta. Pero si Mácha viviera sería la poesía (Cierva, blanca cierva, escucha mi consejo, etc.), la que él guardaría para su uso íntimo, y el diario lo que él publicaría. Nosotros lo cotejaríamos con Joyce y Lawrence, con los cuales hay detalles que lo emparentan; un crítico escribiría que estos tres autores "se afician en dar una imagen auténtica del hom-

bre desembarazado de todas las reglas y de todas las leyes, que no hace ya sino flotar, hundirse, erigirse como puro instinto".

Un poema de Puschkin: "Me acuerdo de este maravilloso instante / has aparecido delante de mí como una visión fugitiva, como el genio de la pura belleza" En su vejez, Tolstoi se indignaba de que la dama cantada en este noble poema fuera la misma que se reencuentra en una carta un poco ligera, en la cual Puschkin escribió a un amigo: hoy, con la ayuda de Dios he tenido a Ana Mikhailovna. ¡El intermedio bufo de un misterio no es una blasfemia! La oda y la parodia son equivalentes en lo que concierne a la verdad, no son sino dos géneros poéticos, dos medios de expresión que se pueden aplicar al mismo tema.

El tema que tortura a Mácha sin cesar y siempre nuevo es la suposición de no haber sido el primer amante de Lori. En *Mayo* este motivo toma la forma siguiente: "Ah ¡ella ella! ¡Mi ángel! / ¿Por qué cedí antes de que no la conociera? / ¿Por qué mi padre? —¿Por qué tu seductor?..." o bien, "¡El rival, es mi padre! El asesino, su hijo, / ¡Aquél ha seducido a la mujer que amo! —Yo no lo conozco".

En su diario, Mácha cuenta, que encuadró libros con Lori, que la ha tomado dos veces, "en seguida hemos hablado de nuevo del hecho de que ella fue dada a alguien, ella ha deseado morir; ha dicho: ¡O Gott! Wie unglücklich bin ich!<sup>13</sup> Sigue una nueva y violenta escena erótica, después de una descripción del poeta evacuando. En conclusión, la siguiente sentencia: "Dios le perdone si ella me engaña, yo no la dejaré, únicamente si ella me ama y tengo esa impresión, tomaría igual a una puta si supiera que me ama".

Decir que el segundo motivo es una fiel fotografía de los hechos mientras que el primero (el de *Mayo*) no es, sino una invención

del poeta, es simplificar la realidad como un manual de enseñanza secundaria. La versión de *Mayo* puede ser, justamente, una manifestación más abierta de exhibicionismo mental, aumentada con el "complejo de Edipo" (el rival, es mi padre). No olvidemos que los motivos suicidas de los poemas de Maiacovski fueron considerados no hace mucho como un simple truco literario... y probablemente lo serían todavía si Maiacovski, como Mácha, hubiera muerto prematuramente de una neumonía.

En relación a Mácha, Sabina dice que "en las notas encontradas después de su muerte, podemos leer la descripción fragmentaria de un hombre de género neorromántico que parece ser la fiel imagen del poeta mismo y el modelo principal según el cual creó sus personajes amorosos". El héroe de este fragmento "se mata a los pies de la joven que ama con fevor y que responde a este amor con mayor fevor todavía. Pensando que había sido seducida, la conjuró a denunciarle al seductor para vengarla; ella negó, ardiendo de cólera, de furor: —ella tomó a Dios por testigo— un pensamiento entonces le atraviesa como un relámpago: "Lo habría matado para vengarla, mi castigo habría sido la muerte; que él viva, yo no puedo". Decide, entonces, matarse y se dice, al pensar en su amada: 'es un ángel de paciencia, incluso a su seductor no quiere hacerlo desgraciado', sin embargo, en el último momento comprende "que ella lo ha engañado" y 'su imagen de ángel se transforma a sus ojos en figura diabólica.' Mácha habla de este episodio de su tragedia sentimental en una carta a un amigo íntimo: "Te he dicho una vez que hay una cosa que puede volverme loco —es ésta— *eine Nothzucht ist unterlaufen*"<sup>14</sup> la madre de mi amiga ha muerto, un juramento espantoso fue prestado a medianoche sobre su ataúd... y... era falso —y yo —ja ja ja! —Eduardo! no me he vuelto loco —pero he hecho alboroto".

En consecuencia: tres versiones,

asesinato y castigo, suicidio, furor y resignación. Cada una de estas versiones ha sido vivida por el poeta, todas son igualmente verdaderas, sin que se tenga que saber cuál, entre las posibilidades dadas, fue realizada en la vida privada y cuál en la obra literaria. Además, quién puede trazar la frontera entre el suicidio y el duelo de Puschkin, o la muerte de Mácha, de un absurdo digno de una colección de lecturas escolares<sup>15</sup>

El pasaje constante entre la poesía y la vida privada no aparece sólo en el carácter fuertemente comunicativo de la obra poética de Mácha, sino también en la penetración "profunda de los motivos literarios en su vida. Al lado de las consideraciones sobre la génesis psicológica, individual, de los humores de Mácha, es fundado plantear la cuestión de su función social "El es engañado, mi amor", no es sólo asunto privado de Mácha, como Tyl<sup>16</sup> ha expuesto con justicia en su magistral panfleto *Alucinado*,<sup>17</sup> es un deber, pues la consigna de la escuela literaria de Mácha se enuncia: "Sólo el dolor es madre de la verdadera poesía". Sobre el plano de la historia literaria (repeto: sobre el plano de la historia literaria) Tyl tiene razón cuando proclama: conviene a Mácha poder decir que es desafortunado en amor

El tema del seductor y del celoso es un pasatiempo cómodo para la pausa, el momento de fatiga y de tristeza que sigue a la satisfacción del amor. El sentimiento de lasitud y de desconfianza se cristaliza en un motivo convencional trabajado en profundidad por la tradición poética. En una carta a un amigo, Mácha mismo subraya la coloración literaria de este motivo: "Cosas como las que me han pasado, ni Víctor Hugo ni Eugenio Sue en sus novelas más tremendas no han hecho, sino describirlas, pero yo las he vivido y —soy un poeta". Que este recelo destructor tenga un fundamento real o que sea invención gratuita del poeta, como lo señala Tyl, es

una cuestión que tiene interés sólo para la medicina legal

Toda expresión verbal estiliza y transforma, en cierto sentido, el suceso que describe. La orientación está dada por la tendencia, el *pathos*, el destinatario, la "censura" previa, la reserva de esteo-tipos. Como el carácter poético de la expresión verbal destaca que hablando propiamente no se trata de comunicación, puede aquí aducirse la "censura" y debilitarse. Janko Křal<sup>18</sup> poeta de gran envergadura, quien en sus bellas y rudas improvisaciones bota genialmente la frontera entre la canción popular y un delirio vertiginoso, quien es todavía más impetuoso que Mácha en su fantasía, todavía más espontáneo en su provincialismo pleno de encanto —Janko Křal<sup>18</sup> presenta, al lado de Mácha, un caso casi ejemplar de "complejo de Edipo". Božena Némková, cuando conoció a Křal<sup>18</sup> personalmente, lo describió así en una carta a una amiga: "Es muy original, y su mujer, juvenil, es muy alegre, pero terriblemente tonta, no es justa con él, sino en una pequeña parte, ha dicho él mismo que no había amado sino a una sola mujer por encima de todo, de toda su alma, esta mujer fue su madre; su padre, en revancha, lo ha detestado con igual pasión porque torturó a su madre (El hace lo mismo con su mujer). Después que su madre murió él no ama a nadie —Me parece que este hombre terminará en un asilo de locos!" Este infantilismo extraordinario, que da a la vida de Křal<sup>18</sup> una sombra de demencia que atemoriza a la audaz Božena Némková, no ocasiona temor a nadie en sus poemas editados en la colección *Lecturas de la juventud escolar* y da la impresión de ser una máscara —es notable que la poesía haya raramente descubierto de modo tan simple y tan duro la tragedia amorosa de un hijo y su madre

¿De qué hablan las baladas y los cantos de Křal<sup>18</sup>? —De un ferviente amor maternal, que "jamás se deja dividir", de la ineluctable partida del hijo que a pesar del

"consejo materno", tiene esta certeza: "es inútil: ¿quién puede ir contra la suerte? No es éste mi destino". —Del retorno imposible "de los países extraños, cerca de su madre" Desesperadamente, la madre busca a su hijo: "la tierra entera lleva luto de tumba, pero del hijo no hay la menor huella" Desesperadamente el hijo busca a su madre "¿Por qué vuelves a casa, cerca de tus hermanos y de tu padre? ¿Por qué en tu pueblo, halcón alado? Tu madre está partida en el vasto mundo". El miedo, el miedo físico del extraño Janko condenado a perecer, la nostalgia del vientre materno, hacen igualmente pensar en Nezval

En *Historia de seis casas vacías*:  
 "Mamá / Si tú puedes dejarme siempre abajo / En el cuarto vacío donde no se recibe a nadie / Yo estoy bien en subarriendo contigo / Y fue terrible cuando se me expulsó / cuanto de mudanzas me esperan / Y la mudanza más horrible / La mudanza de la muerte" Křal<sup>18</sup> en *El reclutado*: "Ah! mamá, ya que tú me amabas / ¿Por qué me has abandonado a este destino! / Me has expuesto a los peligros de este mundo hostil / como la flor joven que se levanta de un bote / esta flor que la gente no ha respirado todavía, / Si quieren arrancarla ¡por qué la han sembrado! / Ella es dura, muy dura, la pena del Prado privado de lluvia, / pero cien veces más dura la muerte de Janíček"

La inevitable antítesis del brusco flujo de la poesía en la vida es su no menos brusco reflujo: "Yo no he tomado jamás este camino / He perdido un buey ¿quién lo ha encontrado? / Buey blanco gallinas negras / durante tres días la fiebre le postió / Toda la noche un perro aulla / Un sacerdote en coche rueda rueda / bendice todas las puertas / como un pavo con sus plumas / Un entierro un entierro y nieve / El buey pequeño tira el ataúd / Esto no es una bioma / En el buey hay diablo / Mi mala conciencia me arrulla / Entonces no juegues tu buey / Lector loco / El buey estaba vacío"

Los propagandistas incondicionales de la poesía rebelde pasaron bajo un silencio incómodo tales juegos poéticos, o hablaron con irritación de la decadencia y la traición del poeta. No obstante, estoy absolutamente convencido que estas cancioncillas de Nezval son de una audacia tan notable como el exhibicionismo reflejado, inexorablemente lógico, de su antihismo. Estos juegos infantiles están en uno de los sectores de un gran frente unido, del frente unido que se dirige contra el fetichismo de la palabra. La segunda mitad del Siglo XIX fue la época de una brusca inflación de los signos lingüísticos. No sería difícil dar a esta tesis un fundamento sociológico. Las manifestaciones culturales más típicas de la época están apoyadas por el esfuerzo de disimular, cueste lo que cueste, esta inflación y de aumentar por todos los medios la confianza en la palabra, esta palabra de papel. Positivismo y realismo ingenuo en filosofía, liberalismo en política, orientación gramatical en lingüística, ilusionismo anillante en literatura y sobre la escena, ya se trate de ingenua ilusión naturalista o de decadente ilusión solipsista, métodos atomizantes en la ciencia de la literatura (de hecho de la ciencia en general), por estos diversos medios el crédito de la palabra fue asesinado y se reforzó la fe en su valor real.

¡Y ahora qué! La fenomenología moderna desenmascara sistemáticamente las ficciones lingüísticas y muestra con lucidez la diferencia fundamental que separa el signo y el objeto significado, la significación de una palabra y el contenido a que apunta esta significación. Un fenómeno paralelo se observa en el campo político-social: la lucha apasionada contra las frases y las palabras vacías, brumosas, nocivamente abstractas, la lucha ideocrática contra las "palabras-estafador" según la expresión convertida en proverbial. En el arte, éste fue el papel del cine, que revela clara y netamente a innumerables espectadores es uno de los sistemas semánticos posibles, como la astronomía revela de otra

manera que la tierra es un planeta entre muchos otros y permite así una revolución completa en nuestra visión del mundo. En efecto, el viaje de Cristóbal Colón ya significó el fin de un mito: la exclusividad del viejo mundo, pero es sólo el impulso actual de América el que da a este mito el golpe de gracia; igualmente, el filme, al principio, fue considerado como una simple colonia exótica del arte, únicamente al desarrollarse, paso a paso, ha podido demoler la ideología ayer dominante. En fin el poetismo (variante checa del surrealismo) y las tendencias literarias vecinas testimonian de manera tangible que la palabra se da su propia ley. Entonces, los pequeños versos caprichosos de Nezval encuentran aliados muy activos.

En estos tiempos, la crítica encuentra de buen tono subrayar la incertidumbre de lo que se llama la ciencia formalista de la literatura. Le parece que esta escuela no comprende las relaciones del arte y de la vida social, le parece que ella predica el arte por el arte y camina sobre las huellas de la estética kantiana. Los críticos que hacen estas objeciones son, en su radicalismo, tan consecuentes y precipitados que olvidan la existencia de la tercera dimensión, viendo todo sobre el mismo plano. Ni Tynianov, ni Mukarovsky, ni Chklovski, ni yo, predicamos que el arte se baste a sí mismo, al contrario mostramos que el arte es una parte del edificio social, una componente en correlación con las otras, una componente variable, pues la esfera del arte y su relación con los otros sectores de la estructura social se modifican, dialécticamente, sin cesar. Lo que nosotros subrayamos no es un separatismo del arte, sino la autonomía de la función estética.

Ya he dicho que el contenido de la noción de *poesía* era inestable y variaba en el tiempo, pero la función poética, la *poeticidad*, como lo han subrayado los formalistas es un elemento *sui generis*, un elemento que no se puede reducir mecánicamente a los otros. Este

elemento hay que desnudarlo y hacer aparecer su independencia, como están desnudos e independientes, por ejemplo, los procedimientos técnicos de los cuadros cubistas —sin embargo, éste es un caso particular que desde el punto de vista de la dialéctica del arte tiene su razón de ser, empero, un caso particular a pesar de todo. En general, la poeticidad es un componente de una estructura compleja, sin embargo un componente que transforma necesariamente los otros elementos y los determina con el comportamiento del conjunto. De la misma manera, el aceite no es un plato particular, aunque no es sólo un suplemento accidental, un componente mecánico: cambia el gusto de todo lo que se come y, a veces, su efecto es tan penetrante que una pequeña cantidad pierde sus características genéticas originales y cambia de nombre para convertirse en sardina en aceite.<sup>19</sup> Si la poeticidad, una función poética de peso decisivo, aparece en una obra literaria, hablaremos de poesía.

Pero ¿cómo se manifiesta la poeticidad? En esto, la palabra es experimentada como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción. En esto, las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, poseen su propio peso y su propio valor.

¿Por qué es necesaria? ¿Por qué se necesita subrayar que el signo no se confunde con el objeto? Porque al lado de la conciencia inmediata de la identidad entre el signo y el objeto (A es A) es necesaria la conciencia inmediata de la ausencia de esta identidad (A no es A  $\frac{1}{2}$ ) esta antinomia es inevitable, pues sin contradicción, no hay juego de conceptos, no hay juego de signos, la relación entre el concepto y el signo se vuelve automática, el curso de los acontecimientos se detiene, la conciencia de la realidad muere.

Estoy persuadido de que el año

1932 algún día entrará en la historia de la cultura checa como el año de *El Macfarlane de vidrio* de Nezval, como 1836 es para la cultura checa el año de *Mayo* de Mácha. Tales afirmaciones parecen paradójicas a los contemporáneos. Al decir esto, bien entendido, no pienso en Tomicek, quien declara que *Mayo* fue el desecho y su autor un copleiro, ni en los numerosos reemplazantes y sucesores de Tomicek<sup>20</sup> Los mismos contemporáneos entusiastas de un poeta encuentran estos pronósticos exagerados. Las elecciones anuales, las crisis, las quiebras, los procesos escandalosos, siempre son considerados sucesos más destacados y más característicos. ¿Por qué? La respuesta es simple

De la misma manera que la función poética organiza y dirige la obra poética sin, necesariamente, aparecer y sin autor a la vista como un cartel, la obra poética en el conjunto de los valores sociales, no predomina, ni violenta su relación a los otros valores, pero no es menos el organizador fundamental de la ideología, constantemente orientado hacia su fin. Es la poesía la que nos protege contra la automatización, contra la hecumbie que amenaza nuestra fórmula del amor y del odio, de la revuelta y de la reconciliación, de la fe y de la negación.

El número de los ciudadanos de la república checa que han leído, por ejemplo, los versos de Nezval, no es muy elevado. En la medida en que los han leído y aceptado sin querer, van a bromear con un amigo, insultar a un adversario, expresar su emoción, declarar y vivir su amor, hablar de política, de una manera un poco diferente. Incluso si los han leído y los han rechazado, su lenguaje y su ritual cotidiano no permanecerán sin cambio. Largo tiempo estarán per-

seguidos por una idea fija: sobre todo, no parece a este Nezval, en nada. De todas las formas posibles anojarán de sí, sus motivos, sus imágenes, su fraseología. La hostilidad a los poemas de Nezval, sin embargo, proviene de una disposición psicológica diferente a su ignorancia. Y por sus admitadores y sus detractores, los motivos de esta poesía y sus intenciones, sus palabras y sus relaciones se extenderán crecientemente e irán a formar la lengua y la manera de ser de gente que no conoció a Nezval, sino por la crónica cotidiana de *Política Nacional*<sup>21</sup>

Así como el señor Jourdain no sabía que hablaba en prosa, el editorialista del tabloide no sabe que él rumia las consignas antiguamente de los grandes filósofos, y si buen número de nuestros contemporáneos no suponen la existencia de Hamsun, de Srámek<sup>22</sup> o digamos, de Verlaine, esto no les impide amar, según Hamsun, Srámek o Verlaine.

La etnografía moderna llama a esto *gesunkenes Kulturgut* —valor cultural venido a menos

Es únicamente cuando una época ha acabado de morir y cuando se ha disuelto la estrecha interdependencia de sus diversos componentes, es únicamente cuando al famoso cementerio de la historia se dirigen encima de toda clase de vejesterios arqueológicos los “monumentos” poéticos. Entonces, se habló piadosamente de la época de Mácha. Así, uno no encuentra un esqueleto humano en una tumba, sino cuando ya no hay nada nuevo. El escapa, a la observación, en tanto, que ha consumado su tarea, a menos que se le aclare, artificialmente, con rayos X, a menos que uno se obstine en buscar lo que es la columna vertebral, lo que es la poesía.

Traducción del francés:

JONATHAN MOLINET

NOTAS:

- 1 La traducción de los poemas es totalmente libre, tiene un valor indicativo
- 2 Viteslav Nezval (1900-1958)
- 3 En alemán en el original: *estilo artístico* (literalmente)
- 4 P. A. Viazemski (1792-1878).
- 5 B. N. pseudónimo de Barbora Panklová (1820-1862).
- 6 Escritor y ensayista checo burlándose de un crítico
- 7 *Idem Est: poesía y verdad*
- 8 El original dice “hoja del lunes”
- 9 Karel Haváček (1874-1898).
- 10 Alude a una estatua convencional del poeta
- 11 Pintor residente en París
- 12 *Ma j*
- 13 *Dios mío! Cómo soy desgraciada*
- 14 *Una violación inadvertida*
- 15 Se dice que el escritor murió de neumonía
- 16 Escritor nacionalista, su obra es una biografía novelada de Mácha
- 17 *Rozervanec*, el libro de Tyl
- 18 Eslovaco (1822-1876)
- 19 *Olej* (aceite) ha producido en checo *olejovka* (sardina en aceite)
- 20 Crítico y periodista enemigo de Mácha
- 21 Periódico amarillista
- 22 Fiána Srámek (1877-1952), epígono del simbolismo.