

Un ensayo y seis poemas de Valerio Magrelli

Traducción y nota: Guillermo Fernández

Valerio Magrelli nació en Roma en 1957. Sus primeros poemas aparecieron en el número 10-11 de Periodo Ipotético, en enero de 1977, siguiendo a éstos un grupo de nuevos poemas en Nuovi Argomenti (septiembre de 1977). Posteriormente ha sido incluido en las antologías La parola innamorata (Feltrinelli, Milán, 1978) y en Poesía degli anni settanta (Feltrinelli, Milán, 1979). En 1980 publica su primer libro, Ora serrata retinae (Feltrinelli, Milán), que le vale el premio "Mondello" y el reconocimiento unánime de la crítica italiana. Recientemente ganó el premio "Viareggio" con su segundo libro de poemas, Nature e venature (Mondadori, Milán, 1987).

En 1977 tradujo algunos de sus poemas que luego formarían parte de Ora serrata retinae, para

publicarlos en Excelsior; luego, en 1980, apareció el Material de Lectura No. 72, 4 jóvenes poetas italianos que, junto con Magrelli, incluía a Michelangelo Coviello, Milo de Angelis y Gino Scartaghiande. De los cuatro, el de mayor edad es Coviello, que nació en 1950. Al elegir entonces esas cuatro propuestas para formar la pequeña antología mencionada, metiendo la mano al fuego, sobre todo en el caso de Magrelli, lo hice con la riesgosa pretensión de prefigurar lo que sería años después la más firme "neovanguardia" de la poesía italiana.

La poesía, como el tenis, tiene un sistema de reglas

Hay un problema que vuelve una y otra vez: la poesía no se comprende con facilidad, la poesía debe acercarse al público, y así por el estilo. En realidad, es necesario que la poesía sea vista como una esfera muy particular, especializada, y no por esto necesariamente elitista. Para leer bien un poema es menester comenzar a conocer una serie de reglas invisibles a primera vista, pero determinantes en extremo, indispensables. Para poner un ejemplo, tomemos el balompié. A un norteamericano que asista a un partido de este juego sin conocer el reglamento, le parecerá muy difícil entender el "fuera de lugar". Se trata de una regla microscópica, y hay campeonatos que se deciden por una cuestión de pocos centímetros.

Desde un punto de vista teórico, es complicado explicar cuándo surge una norma de esta clase. Sin embargo, tomemos al segundo Wittgenstein, al de las *Investigaciones filosóficas*, que dedicó varias páginas al análisis de los juegos lingüísticos y a los juegos hechos y derechos, como el tenis. Wittgenstein se pregunta cómo es que existen reglas precisas y otras de apreciación. En el tenis —decía— no hay un límite de altura al elevar la pelota en la moción de servicio. En este caso, uno podría elevarla hasta los 15,000 metros y el partido podría prolongarse durante varias semanas. La poesía, como el tenis, como el balompié, como cualquier juego, tiene un sistema de reglas. Emilio Garroni, en un libro titulado *Estética ed epistemologia*, retoma la idea kantiana de la raíz estética de todo juego, de toda actividad humana. Cada texto es en realidad un sistema de signos que ocultan a otros, uno tras otro. En un cierto sentido, toda

poesía (la poesía más que la narrativa, porque en la poesía todo es llevado al último grado, al área de castigo, para decirlo con Zeichen, al momento más crítico) debería ser vista como una serie de palimpsestos, como esos textos antiguos que, tras una urdimbre de palabras escondían otra, después otra, en un juego infinito. Esto no significa que la poesía tenga que ser leída sólo por unos cuantos iniciados, sino que, como en el ajedrez, es necesario aceptarla en la medida que aceptamos un juego complicado.

Durante la posguerra, mientras la narrativa conocía una época neorrealista, en la poesía continuaban las investigaciones estéticas. Sólo más tarde, la neovanguardia (es decir el Grupo '63), se embarcó en un operativo de repulsa y reacción, en contra de la literatura llamada tradicional. Muchos críticos –me parece que de manera más bien ingenua– piensan que leen toda la historia de la literatura, al menos la del siglo XX, en esta perspectiva. Se parte de los narradores, de los poetas tradicionales, luego se llega a Joyce y a la poesía visual. Para ellos, el destino de la literatura está en este desmoronamiento. En realidad, no existe un proceso tan simple, que vaya de un bloque compacto e inerte a una serie de textos revolucionarios, tempestuosos y vivos. Existe, creo, una tradición de la transgresión, que nace junto con la tradición misma. La línea del orden y la del desorden se entrelazan de continuo. Ahora bien, es importante entender que, desde siempre, todas las obras maestras, incluso en la literatura latina, poseen esta capacidad de reaccionar como tejidos vivientes. Si se leen los textos en esta perspectiva de un línea de inquietud perenne, de corrosión, podemos ver que en realidad, como se ha dicho en estos años, Pascoli es un poeta psicolábil, hundido en un espantoso mundo neurótico. Yo mismo, al leer en estos años algunos clásicos, como Dickens, me he topado con páginas parecidas a las de Bataille, a las de Artaud, a las del teatro de la crueldad, a las de Kafka. Pienso, por ejemplo, en el principio de novelas como *Grandes esperanzas* o *David Copperfield*. Nos hallamos en el centro de la novela del siglo XIX; sin embargo, no sabría decir si tales comienzos pueden ser considerados como un ejemplo de literatura empantanada, tradicional, realista, objetiva.

En el momento en que se comienza a escribir, reina una confusión inmensa, y esta confusión jamás desaparece. Para mí ha sido importante entender que no existe una tradición establecida, sino que cada quien puede inventar la tradición que se le antoje. Una cosa que me impresionaba mucho, en la escuela, era el hecho de que a los autores, y no me refiero a los del Duecento o del Trecento italiano, sino a los del siglo pasado (como Manzoni y Leopardi, que es un poeta lingüísticamente



Niño y conejo

llano y cristalino) no podíamos leerlos sin las consabidas notas, las famosas notas a pie de página. Por el contrario, recuerdo una lectura de Moliere verdaderamente impresionante: un autor del siglo XVII al que un extranjero con ciertas nociones del francés puede acercarse sin dificultad.

El problema que siempre hay que plantearse a fondo es el de decidir cuándo escribir. El problema de la inspiración, el problema tan vago e, incluso, un poco vergonzoso de la emoción que brota y siempre tiene algo de caricaturesco. Dan ganas de echarse atrás. Me parece necesario recordar que quien escribe, quien pone palabras sobre el papel, no se halla muy lejos del enigmista. Uno de los más grandes escritores franceses de la posguerra, Percec, era un enigmista que logró hacer poesía. En un cierto modo, quien escribe, al menos quien escribe poesía (porque la narrativa implica otros problemas), siempre está a medio camino: por un lado se siente enajenado, pues hasta los más fríos, los más brillantes, capciosos e inteligentes, deberían explicar por qué escribieron ayer por la tarde y no esta mañana. Como quiera que sea, hay un momento en el que este deseo, llámese como se llame, tiene que salir. Al fin y al cabo siempre quedan estos dos extremos. Por una parte existe la idea de la Sibila Cumana que dicta las palabras al viento; por la otra está el escritor que borra y corrige una palabra para evitar una repetición o una cacofonía. En el capítulo intitulado *Oficios de Nature e venature*, se halla este texto:

Si llega poca cosa
vuélvete batihoja
y adelgaza la moneda
hasta que sea un velo.
Sólo así se aprecia la substancia
del metal, su aliento despacioso
bajo los golpes, el paciente
crecimiento,
irreal
de la
materia
que
al crecer
falta.

En efecto, aquí pensaba en un oficio, el del restaurador que trabaja con los marcos, con las doraduras. Por eso recurrí a la idea del batihoja. Batihoja es el artesano que toma una moneda (lo hacen todavía, son técnicas difícilmente industrializables) y la trabaja con el martillo. La moneda se convierte en una película de oro muy delgada, un velo que ya no es posible tomar con las manos sino con escobillas. Para mí, el batihoja es como el escritor que escoge un tema, como él escoge la moneda, y debe extenderlo, manejarlo y, de alguna manera, hacerlo casi levitar. Este poema no es precisamente un caligrama, pese a que las palabras estén ocupando cada una un verso, como “golpes de martillo”. Un caligrama, para poner un ejemplo clásico, se puede componer hablando de una botella, de manera que las palabras dibujen el perfil de la botella. Desde el punto de vista lingüístico, se llama auto-ostensión, y es una técnica antiquísima que va desde las plegarias de los místicos hasta la *Settimana enigmistica*. Su fin es dibujar el mismo tema que la poesía está relatando. Una superposición hecha y derecha. Todo esto es bastante descriptivo para dar a entender cómo se puede tratar un texto. Es la cosa más interesante y más difícil de explicar. La página puede ser un relato, un desahogo, una confesión, o un dibujo, como en este caso. Apollinaire hizo las cosas más notorias de este tipo, incluso corbatas, una lluvia deliciosa, etc.

Me gustan muchísimo los poetas barrocos, los poetas de las máquinas, por ejemplo, Ciro de Pers, un poeta que se ha pasado la vida describiendo los relojes de un modo soberbio. Me gusta mucho este tipo de poesía porque, al contrario de la poesía romántica que hace hablar directamente las emociones, traslada las emociones y hasta la misma voz a los objetos. Decir que Ciro de Pers es un poeta frío significa no haberlo entendido; es incluso un poeta lacerado que proyecta su angustia en un reloj. En esta página pensaba yo en el teléfono, pero desde un punto de vista estrictamente técnico:

El teléfono es mi llave de agua
la fuente de las voces, la ducha,
el agua siempre es la misma
pero la gota
siempre es distinta. Piensa en los pobres

granitos de carbón
que danzan una danza
nueva a cada respiro
nunca la misma, los volátiles, los gorriones
que en torno de esta fuente
saltan porque nosotros nos hablamos.

La transmisión de la voz ha sido confiada a la traducción acústica que se realiza en el auricular, en esa especie de cilindrito donde los pequeños granitos de carbón –no sé qué son en verdad– se mueven, convirtiendo el impulso sonoro en un impulso de otro tipo, eléctrico, que de nuevo se convertirá en voz. La idea de que, mientras yo hablaba, existieran estos polvitos, agitados por mi voz, me sugirió la imagen de una bandada de pájaros, que transforma en movimiento todo lo que decimos. Lo mismo sucedió con la idea del agua y de la fuente: quiero decir que el movimiento es siempre el mismo. La mecánica del teléfono es ésta: un movimiento de polvo que nos trae la voz ajena, un movimiento que siempre es el mismo y que al mismo tiempo cambia, porque todas las voces son diferentes. En un cierto sentido, estos son poemas descriptivos que señalan un objeto visto de una manera distinta de lo habitual. A mí me gusta, por ejemplo, un pintor como Morandi, y aquí volvemos en parte a lo que antes dije acerca de las relaciones entre experimentación y tradición. Yo no creo que Morandi sea un pintor reaccionario respecto de Pollock, respecto de un abstracto. Sería demasiado fácil etiquetar de conservador un arte que es figurativo. Creo que todo es mucho más complejo. Me parece que la historia del arte no es lineal, tiene sus desviaciones, sus retrocesos.

Querría añadir ahora otro poema, cuyo tema versa sobre la escritura, sobre la grafía:

Esta grafía se desgasta,
saltan los ángulos, las "erres",
las "emes", se redondean,
ruedan limadas, pulidas
piedras en la corriente.
También los rostros,
también los rostros se gastan

a fuerza de ser mirados.
Se vuelven paisajes
de ruinas.

Aquí me divertía de nuevo la idea de una escritura que se refleja en la escritura misma, no en la escritura impresa, sino en la grafía. Pensaba en una posible correspondencia entre el cambio observado en nuestra grafía y en nuestro rostro. En realidad, si uno ve un cuaderno que escribimos cinco años antes, descubre la grafía de otra persona. Sí, la grafía es reconocible, pero completamente cambiada: cambian las relaciones entre una letra y la otra, sus ligamentos, y en un cierto sentido también la persona que está detrás de la escritura.

Fragmentos de un texto inédito en italiano.

La variazione della parola
fa scivolare il pensiero
lungo la pagina.
Come un spettro luminoso
il verbo lentamente muta
e trascolora.
Sono innesti gradualì,
ogni segno conosce
un'alba ed una sera.
A volte muoiono
popoli di vocaboli
secondo le carestie
silenziose della mente.
Capita anche che giungano sul foglio
nomi improvvisi, nomadi
che vagano qualche tempo
prima di ripartire.
Io osservo tutto questo
perché sono il custode del quaderno
e prima della notte faccio il giro
per chiuderne le porte.

de *ORA SERRATA RETINAE*

La variación de la palabra
hace resbalar el pensamiento
sobre la página.

Como un espectro luminoso
el verbo lentamente cambia
y palidece.

Son injertos graduales,
cada signo conoce
un alba y una tarde.

A veces mueren
pueblos de vocablos
de acuerdo con las hambrunas
silenciosas de la mente.

También llegan a veces a la hoja
nombres inesperados, nómadas
que vagan algún tiempo
antes de marcharse.

Observo todo esto
porque soy el custodio del cuaderno
y antes de anochecer tengo cuidado
de cerrar todas sus puertas.

E la crepa nella tazza apre
un sentiero alla terra dei morti
W.H. Auden

...come quando una crepa
attraversa una tazza.
R.M.Rilke

Ricevo da te questa tazza
rossa per bere i miei giorni
uno ad uno
nelle mattine pallide, le perle
della lunga collana della sete.
E se cadrà rompendosi, distrutto,
io, dalla compassione,
penserò a ripararla,
per proseguire i baci ininterrotti.
e ogni volta che il manico
a l'orlo si incrineranno
tornerò a incollarli
finchè il mio amore non avrà compiuto
l'opera dura e lenta del mosaico.

* * * *

Y la grieta de la taza abre
una brecha en la tierra de los muertos.

W.H. Auden

...como cuando una grieta
atraviesa una taza.

R.M.Rilke

De ti recibo esta taza
roja, para beber mis días
uno por uno
en las mañanas pálidas; las perlas
de los largos collares de la sed.
Y si cae y se rompe –destruido,
lleno de compasión–
tendré que repararla
y reanudar los besos incesantes.
Y cada vez que el asa
o el borde se rompan
volveré a pegarlos
hasta que mi amor realice
la obra lenta y dura del mosaico.

* * * *

Scende lungo il declivio
candido della tazza
lungo l'interno concavo
e luccicante, simile alla folgore,
la crepa
nera, fissa,
segno di un temporale
che continua a tuonare
sopra il paesaggio sonoro,
di smalto.

Baja por el declive
cándido de la taza
-por la parte interior, cóncava
y brillante- como un relámpago
la oscura
grieta, fija,
signo de una tormenta
que no deja de tronar
sobre el sonoro paisaje
del esmalte.

Quando l'aria si illumina compare
sospesa
la natura della polvere,
la sua essenza volatile, la discesa
sul mondo. Il pulviscolo è l'ombra
della luce, non quella
data dalla sua mancanza, ma la sostanza
agente, il buio vivo,
l'alimento notturno del fulgore.

Cuando el aire se ilumina aparece
suspendida
la indole de la pólvora,
su esencia volátil, el descenso
sobre el mundo. El polvillo es la sombra
de la luz, no la que da
cuando ésta falta sino la sustancia
agente, la oscuridad viva,
el nocturno alimento del fulgor.

...una stanzetta ghiaccia come un'ostrica.
Herman Melville

Come l'ostrica fissa
piombata dentro l'acqua
fredda, buia, reclusa,
mi alleva questa camera,
e allora sono la sua lingua
tenera, distesa tra le valve
calcareae del mio letto.

* * * *

Nella stanza
scaldata dalla stufa
giaccio nel sonno
lento pane morbido
che sta nel forno
e attende
la prima pezzatura del mattino.

...un pequeño cuarto, frío como una ostra.
Herman Melville

Como a una quieta ostra
que arrojan al agua
fría, oscura, estancada,
este cuarto me cuida;
y soy entonces su tierna
lengua, tendida entre las valvas
calcáreas de mi lecho.

* * * *

En la alcoba
calentada por la estufa
yazgo en el sueño
lento pan mórbido
en el horno
esperando
el primer manchón de la mañana.

Quanto è triste imparare troppo tardi una lingua.
Hanno chiuso le porte
e resti fuori con qualche pezzo in mano,
rotto. Domandi a cosa serve,
come funziona, se è montato bene,
ma è inutile sapere una cosa per volta. Manca
lo stampo, la pressione, il fuoco.
E incontri solamente
le parole che non conosci
o hai già dimenticato.
Io temo che il tedesco abbia perduto i nomi
e i verbi che so ricardare.
Forse sono una falla
che si spalanca nei suoi dizionari.

Qué triste es aprender demasiado tarde un idioma.
Han cerrado las puertas
y quedas fuera con un pedazo roto
en las manos. Preguntas para qué sirve,
cómo funciona, si está bien montado
pero es inútil saber cosas aisladas. Falta
el molde, la presión, el fuego.
Y encuentras solamente
las palabras que no conoces
o que ya has olvidado.
Temo que el alemán haya perdido los nombres
y los verbos que puedo recordar.
Tal vez son una grieta
que se abre en sus diccionarios.

Amo i gesti imprecisi
uno que inciampa, l'altro
che fa urtare il bicchiere,
quello que non ricorda,
che e distratto, la sentinella
che non sa arrestare il battito
breve delle palpebre,
mi stanno a cuore
perche vedo in loro il tremore,
il tintinnio familiare
del meccanismo rotto
L'oggetto intatto tace, non ha voce
ma solo movimento. Qui invece
ha ceduto il gongegno,
il gioco delle parti,
un pezzo si separa,
si annuncia.
Dentro qualcosa balla.

de *NATURE E VENATURE*

Amo los gestos imprecisos,
al que tropieza,
al que derrama un vaso,
al que no recuerda,
a quien es distraído, al centinela
que no puede evitar la leve
palpitación de los párpados;
les tengo cariño
porque veo en ellos el temblor,
el conocido tintineo
del mecanismo roto.
Calla el objeto intacto, no tiene voz,
sólo movimiento. Aquí, en cambio,
falló el artefacto,
el juego de las partes,
se desprende una pieza,
se delata.
Adentro algo baila.



Pájaros surgiendo