

El Poema como Crimen Contra la Sensación

The Poem as a Crime Against
Sensation

1.

La poesía es ciertamente indescifrable. Un extraño ídolo que el hombre ha generado para sentir aquello que no puede comprender y perpetuar, aquello de lo que no debe prescindir. El más antiguo de todos los ídolos porque ha sido amasado con el material de las primeras palabras y de los primeros actos de nombrar. Por eso el mito y sus dioses, la religión y sus profecías, son sólo frutos efímeros que, una vez caídos en el olvido de los hombres, permiten descubrir, en cada época, la pervivencia enigmática del tronco. Por eso tampoco la razón, a pesar de sus presuntuosos esfuerzos, ha socavado su poder. Bajo distintas formas, con liturgias distintas, el ídolo no ha dejado de manifestarse para recordar lo que de reiteradamente incomprensible e imprescindible hay en la condición humana. Es su mismo origen, y la continuación en el tiempo de las condiciones originarias —la peligrosa atracción del conocimiento, la agri dulce percepción del sentimiento— lo que ha corroborado su carácter inaprehensible. Desconocemos el sustrato último del que mana la poesía e incluso cuando ésta, devuelta al dominio del hombre bajo forma «literaria», es expresada en imágenes cristalinas conserva sus efectos desconcertantes. Tras el cristal se aviva una turbulencia que si nos conmueve es porque nos empuja a adentrarnos en la tierra incógnita que hay en nosotros. Cualquiera, en cualquier circunstancia, puede ser sujeto de este adentramiento. El poeta se distingue tan sólo porque, además, aunque sea débilmente, alcanza a expresar sus consecuencias. El poeta no es «el hombre más sensible», atrapado en la ciega adoración del ídolo, sino aquel que, atraído por él pero defendiéndose de él, logra distanciarse hasta poder hablar en palabras que le sean propias. El poeta, en cierto modo, debe ir contra la poesía —contra su fuerza incognoscible y aniquiladora— para escapar hacia el orden verbal que, en definitiva, es lo que le constituye como tal poeta.

El exagerado prestigio de la inspiración ha llevado consigo el desprestigio del rigor, cuando éste no es otra cosa que la *calidad de las defensas* que el poeta opone al mundo invertebrado (al mundo de las «formas sin forma») de la poesía. La confusión de términos entre poeta y poesía, la ignorancia de la relación de contrarios que hay entre ambos, semejante a la que hay entre el naufrago y el mar, es lo que ha hecho que pudiera privilegiarse la espontaneidad

1.

Poetry is indeed undecipherable: a strange idol that man has created in order to feel that which he cannot understand and to perpetuate that which he cannot do without; the most ancient of idols since it was forged from the first words and the first acts of naming. For this reason myths and their gods, religion and its prophecies, are mere ephemeral fruits which, once they have fallen into oblivion, permit the rediscovery, in every epoch, of the enigmatic survival of the trunk. For this reason also, reason itself, despite its presumptuous efforts, has failed to undermine its power. Under different guises and using different liturgies, the idol constantly reappears to remind us of everything that is permanently both incomprehensible and indispensable in the human condition. Its very origin, and the perpetuation through the ages of originating conditions —the dangerous attraction of knowledge, the bittersweet perception of feeling— is the factor which has corroborated its undefinable character. We have no knowledge of the deepest substratum from which poetry wells up; neither do we know how poetry, once again under man's control in «literary» form and expressed in crystalline images, manages to preserve its bewildering effects. Hidden behind the crystal there is a raging turbulence that, if we are moved by it, impels us to penetrate our own unknown territories. Anyone, in any circumstance, can be subject to this inner search. The poet differs only in that he has the additional ability to express its findings, albeit weakly. The poet is not «the most sensitive man», caught up in blind worship of the idol, but rather someone who, attracted by, yet at the same time protecting himself from, the idol, manages to keep himself at sufficient distance to be able to speak his own words. The poet, to a certain extent, must go against poetry —against its unfathomable and annihilating force— and seek shelter in that verbal order which makes him a poet.

The exaggerated prestige of inspiration has brought with it a certain contempt for rigour, when the latter is nothing less than the *quality of defense* that the poet places in opposition to the spineless world (the world of «forms without form») of poetry. The confusion of terms between poet and poetry, ignorance of the relation

of opposites that exists between both, similar to the relation between the shipwrecked sailor and the sea, has led to the prevalence of spontaneity over rigour and to the erroneous identification of the latter with aesthetic rationalism. The consequences of this process in modern culture can easily be perceived through an apparent paradox: the decadence and clandestinity of true poetry as a literary framework coincides with the proliferation of «verse accumulators» who claim for themselves the right to be called poets. The poem —what these accumulators call poem— has become easy to produce since it requires perfunctory effort and scant attention. The claim to inspiration, on the one hand, and creative liberty on the other, have led the pseudo-poet to believe that he is imbued with the true spirit of poetry and, moreover, is in a condition to be able to express it spontaneously. What he cannot see is that the poem can be born only from the struggle with poetry and that his trivial work, far from the result of «being possessed by a god», is no more than the alliance between stupidity and lethargy. He cannot see that inspiration, the undecipherable root of the act of poetic creation, can be recognised only through the purification of intellectual and verbal rigour.

Several factors have contributed to the equivocal ambience in which modern poetry moves. The radical subjectivisation of the aesthetic experience since Romanticism has destroyed the limits of expressiveness and produced a libertarian concept of beauty. The beautiful, assimilated by feelings and extended to truth, has become dependent exclusively upon an individual sphere. Taking this premise as a starting point, artistic quality cannot be judged from any law or model. Nevertheless, the greatness of this image of art —from which all the innovative and self-destructive energies of modernity emerge— is contrasted by its own misery, since the doors to a new falsity remain open. The old falsity, coined by academicism and standardisation, was created in a spirit of deference towards a pre-established legislation that converted the creative act into one of mimesis. The subject surrendered to the object, creation to tradition. On the other hand, after Romanticism, when the subject became the jealous guardian of his own autonomy and art became determined to resolve the problem of its own survival by emancipating itself from tradition, the excitement of arrogating to oneself a «lawless world» placed the artist in danger of not being able to fix his own laws and thus becoming the victim of a new falsity which, as in the case of truth, only he would be in a condition to evaluate.

Such a self-absorption of values —expressed in phrases such as «what I express is my truth» and its opposite, «what I hide is my deceit»— became accentuated by the use of certain commonplaces coined by romantic artists which have

en detrimento del rigor, identificando a éste, equivocadamente, con el racionalismo estético. Las consecuencias de este proceso en la cultura moderna se adivinan fácilmente a través de una aparente paradoja: la decadencia y clandestinización de la poesía como marco literario coincide con la proliferación de «acumuladores de versos» que se reclaman a sí mismos como poetas. El poema —lo que estos acumuladores llaman poema— se ha convertido en un producto fácil que requiere una labor breve y una atención liviana. El reclamo a la inspiración, de un lado, y a la libertad creativa, por otro, permiten creer al pseudopoeta que ha sido penetrado por la poesía y que, además, está en condiciones de expresarla espontáneamente. No ha comprendido que el poema sólo puede nacer de la lucha con la poesía y que su trivial obra, lejos de ser el resultado de «estar poseído por un dios», no es sino el fruto de la alianza de la estulticia con la pereza. No ha comprendido que la inspiración, esa raíz indescifrable del acto de poetizar, sólo es reconocible mediante la depuración del rigor intelectual y verbal.

Varios factores contribuyen a acentuar el espacio equívoco en el que se debate la poesía moderna. La radical subjetivización de la experiencia estética desde el Romanticismo destruye los límites de la expresividad, provocando una conciencia libertaria de la belleza. Lo bello, asimilado a lo sentido y extendido a lo verdadero, se hace exclusivamente dependiente de un ámbito individual. A partir de esta premisa la cualidad artística no puede ser juzgada desde ninguna instancia ni valorada en razón de ninguna ley o modelo. Sin embargo, la grandeza de esta imagen del arte —de la que surgen todas las energías innovadoras y autodestructoras de la modernidad— está contrastada por sus miserias, pues quedan abiertas las puertas de una nueva falsedad. La vieja, la falsedad acuñada por el academicismo y el normativismo, se había labrado en el acatamiento de una legislación preestablecida que convertía en mimético el acto creador. El sujeto se sometía al objeto, la creación a la tradición. Por el contrario, tras el Romanticismo, celoso el sujeto de su autonomía y decidido el arte a resolver su supervivencia emancipándose de la tradición, la excitación de arrogarse un «mundo sin ley» acarrea en el artista el peligro de ser incapaz de fijar su propia ley y, por tanto, de incurrir en una falsedad de carácter nuevo que, como en el caso de la verdad, únicamente él mismo estará en condiciones de valorar.

Un tal ensimismamiento de los valores —que puede enunciarse con frases como «lo que expreso es mi verdad» y su reverso: «lo que oculto es mi engaño»— se acentúa con algunos tópicos suscitados por el artista romántico y cuya vigencia, con mayor o menor énfasis, se prolonga hasta nuestros días. El principal de ellos es, sin duda, la asunción de la figura del «creador». Asunción inevitable, tal vez, dadas las nuevas exigencias —la libertad creativa— y el narcisismo implícito a un escenario que se rige por la subjetividad más rotunda, pero no por ello menos arriesgada por suponer una «teologización» del artista, cuyas degeneradas

criaturas serán, a menudo, el culto a la espontaneidad y el sentimentalismo. El esquema que articula la malversación moderna del artista como creador aparece diáfano: no hay ninguna ley que pueda serme impuesta: siento con intensidad: expreso espontáneamente lo que siento: lo que expreso es mi obra de creación. El componente teológico se aúna con el componente democrático para afirmar que todos son susceptibles de revelación y, asimismo, de creación. Únicamente hace falta seguir la inspiración, como hacen los «hombres más sensibles», y, como hacen los «hombres más espontáneos», exteriorizarla libremente.

2.

La dificultad está en que, al contrario de la opinión popular —masivamente instruida en los simulacros del creador—, el poeta no coincide con el «hombre más sensible» o el «hombre más espontáneo». El poeta no es un pequeño dios, ni un neurótico enfermizo, ni un jugador de palabras. El poeta no expresa las sensaciones que vive ni vive directamente lo que expresa. Entre el corazón y el cerebro, entre el sentimiento y la imagen deambula por una jungla demasiado espesa, demasiado repleta de tinieblas estimulantes e inquietantes, para permitirse la inocencia de un niño, la gracia de un dios o la debilidad de un enfermo. Quizá en otros tiempos ello fuera posible, aunque es dudoso, pero el poeta moderno, aquel que obligadamente depende de sí mismo y deniega a otros la autoridad de juzgarle, debe estar dispuesto a conformar, con toda la dureza necesaria, su propia ley. Para el poeta, como sostuvo Baudelaire, sólo sirve la analogía del luchador o, más contundentemente, la del cazador.

El cazador a la captura de piezas en la selva proteica de las sensaciones. La inspiración es únicamente el desvelamiento súbito de la selva, de sus presencias y de sus riesgos, de un universo acechante de «formas sin forma». Es una conciencia demasiado densa, demasiado desproporcionada, demasiado inaprehensible: invita a gozar del caos en la quietud y en el silencio. El sentir obtura el complejo camino que conduce al expresar. Se trata del triunfo del hombre que siente —del que queda sometido a la sensación— y de la derrota del poeta. Este sabe que sólo puede avanzar sometiendo a la sensación. Por eso el cazador, amante del espíritu de la selva, es, no obstante, astuto y frío. Tantea, calcula, retrocede. Su objetivo es la captura. El poema jamás nacerá de la mera trasposición de las «formas sin forma», hipótesis intrínsecamente imposible, sino de su forzamiento y perversión. El poema, larvado entre los pliegues asfixiantes y excluyentes de la sensación, sólo puede crecer en tanto que crimen contra la sensación.

El crimen contra la sensación es lo que hace que ésta devenga arte. O, más específicamente, *obra* de arte, pues en la obra —terminación de la acción de obrar— encontramos la imagen

been held, to a greater or lesser extent, to our day. The principal of these is, without doubt, the exaltation of the figure of the «creator», an inevitable phenomenon, perhaps, given the creative freedom and narcissism implicit in a setting governed by a total subjectivity which brings with it the risk of «deification» of the artist, whose degenerate offspring often take the form of the cults of spontaneity and sentimentalism. The process that has led to the modern misappropriation of the artist as a creator appears crystal clear: there is no law that can be imposed upon me: I feel with intensity: I express spontaneously what I feel: what I express is my work of creation. The theological component joins the democratic component in affirming that they are all subject to revelation and, therefore, to creation. All that is necessary is to pay heed to inspiration, as do «the most sensitive men» and to exteriorise it freely, as do «the most spontaneous men».

2.

The difficulty lies in the fact that contrary to popular belief —massively instructed in the simulacra of the creator—, the poet is neither the «most sensitive man» nor the «most spontaneous man». The poet is neither a demi-god, nor a sickly neurotic nor a word conjuror. The poet does not express the sensations he lives; neither does he live directly what he expresses. Between the heart and the mind, between sentiment and image, he wanders through a jungle which is too dense, too full of stimulating, disturbing twilights to allow him to have the innocence of a child, the grace of a god or the weakness of an invalid. Perhaps this was possible in the past, though it is doubtful, but the modern poet, he who of necessity depends upon himself and denies others the authority to judge him, must be prepared to make his own laws, with all the hardness necessary for such an enterprise. For the poet, as Baudelaire said, the only possible analogy is that of a fighter or, more forcefully, that of a hunter.

The hunter after his prey in the protean jungle of sensations. Inspiration is only the sudden revelation of the jungle, of its presences and risks, of a watchful universe of «forms without form». It is a consciousness that is too dense, too disproportioned, too undecipherable: it invites one to enjoy chaos in tranquility and silence. Feeling obstructs the complex road that leads to expression. This is the triumph of the man who feels—who submits to sensation—and the defeat of the poet, who knows that he can advance only if he submits sensation to his will. For this reason the hunter, a lover of the spirit of the jungle, is nevertheless astute and cold. He probes, calculates, retreats. His objective is capture. The poem will never be born from the mere transposition of «forms without form», an

intrinsically impossible hypothesis, but from their forcing and perversion. The poem, brought into being among the suffocating and exclusive folds of sensations, can only grow as a crime against sensations.

The crime against sensations is the very thing that converts the latter into art; or, more specifically, into a *work* of art, since it is in the work—the end result of the act of working—that we find the fixed, frozen image of what was formerly mobile and glowing. In this crime, the final outcome of which is the poem, there is something of the labour of the hunter who, dissatisfied with the impermanence of his catch, becomes a taxidermist. On stuffing his catch, instead of eating it or simply throwing it away to rot—as the person who lives for the moment would do—he remembers and lets others remember the emotions of capture. For this reason, when he tries to prolong in his imagination the smell of the jungle, he has to work meticulously, creating a new order which, though it is no longer the living creature of before, can nevertheless represent it through its power to recall. This justly explains that if the poet has been bestowed with the legend of someone possessed by a god or a devil, of someone different, a genius, he has also been rightly accused of being deceitful and irresponsible, of recreating life in the form of a mere «set of illusions».

The poem, even the apparently most direct, never shows the experience that originated it, but rather, in all cases, the more or less analytical interpretation of the experience. White-hot iron must cool as it is moulded to produce a new form. What we call love poetry is the crystallisation of the love experience but not the experience itself, except as the scene transfigured by the poet, despite the fact that through such a transfiguration he renews the experience and evokes in others emotions with which they can identify. The poet accepts the coldness of the work in order to keep the heat of the action alive. He accepts the order of the *logos* to redeem the mythical chaos underlying human existence. Neither does what we term mystical poetry faithfully embody the communion it seems to express. Both the mystical and amorous experiences can never be identified with the poem, and even, with recourse to distance or flight, eliminate such a possibility. The «mystical poem» is description, interpretation, analysis. A brilliant example of this necessary antagonism between experience and work can be found in poems such as San Juan de la Cruz's *Cántico Espiritual*, in which there is a meticulously worked conjugation between memory and methodology. The recreated experience becomes transformed into a path leading to a future experience, completing a structurally perfect cycle. Analysis—the taxidermal task of the poet—permits both the redemption and transmission of the mystical encounter.

de fijación y enfriamiento de aquello que era móvil y candente. En este crimen, cuyo resultado último es el poema, hay algo de la labor del cazador que, insatisfecho de la provisionalidad de su captura, se vuelve taxidermista. Al disecar la pieza cazada, en lugar de consumirla o simplemente arrojarla como pasto de corrupción —como haría el vividor de instantes—, tiene el ánimo de rememorar y hacer rememorar las emociones de la captura. Por eso al tratar de prolongar en su imaginación el aroma de la selva debe trabajar meticulosamente, articulando y componiendo un orden nuevo que, si ya no es la criatura viva de antes, pueda, sin embargo, representarla a través de su potencia rememorativa. Ello explica justamente que si al poeta se le ha concedido la leyenda de poseído por un dios o demonio, de hombre diferente, de genio, también se le haya acusado, con razón, de tramposo, de irresponsable, de recrear la vida como un mero «juego de apariencias».

El poema, incluso el supuestamente más directo, jamás muestra la experiencia que lo ha originado sino, en todos los casos, la interpretación más o menos analítica de aquélla. El hierro candente debe enfriarse al tiempo que es moldeado para que surja la nueva forma forjada. Lo que llamamos poesía amorosa es la cristalización de la experiencia amorosa pero ya no es ésta, o lo es únicamente como escena transfigurada por el poeta, a pesar de que éste, mediante tal transfiguración, renueve aquella experiencia y haga evocar en otros intensidades en las que se reconocen. El poeta acepta la frialdad de la obra para mantener vivo el calor de la acción. Acepta el orden del *logos* para rescatar el caos mítico que subyace a la existencia humana. Tampoco lo que denominamos poesía mística encarna fielmente la comunión que simula expresar. La experiencia mística, como la amorosa, nunca puede identificarse con el poema e, incluso, sin el recurso a la distancia o la huida, anula su posibilidad. El «poema místico» es descripción, interpretación, análisis. Un brillante ejemplo de este antagonismo necesario entre experiencia y obra puede ofrecerlo un poema como el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, en el que se conjugan, del modo más minucioso, rememoración y metodología. La experiencia recreada se convierte en camino hacia la experiencia por venir, completando un ciclo estructuralmente perfecto. El análisis —la labor taxidérmica del poeta— permite el rescate y, asimismo, la transmisión del encuentro místico.

3

La disección de la pieza capturada, el enfriamiento del hierro candente, la voluntad de la conciencia frente a la sensación, la *composición* en suma, tiene que ser rigurosa. El «hombre más sensible» suele ser incapaz de alcanzar el rigor, mientras el «hombre más espontáneo» acostumbra a menospreciarlo. El primero queda abrumado por la sensación; el segundo

quiere abrumar con la imagen. En ninguno de los dos casos se establece el puente estratégico que conduce a la expresión poética. Sí lo establece, por el contrario, el poeta que es suficientemente astuto como para medir la distancia entre el caos de las sensaciones y el orden de las palabras, y suficientemente cínico como para simular ignorarla. La verdad del poeta depende del acierto de su estrategia y de su capacidad de cumplirla, pues en realidad «su» verdad, no siendo genéricamente ni la del mundo ni la del hombre, sólo encuentra afirmación en el terreno acotado del poema.

De ahí que la sensibilidad del poeta, que dirige su mirada al abismo indescifrable para quedar expuesto a sus influjos —mediante lo que se ha llamado, entre otros términos, revelación o inspiración—, debe saber también replegarse, defenderse, construir las cifras que le resguarden de la caída. Cifras que alejen, pero que al mismo tiempo mantengan y perpetúen la intensidad de la fuerza indescifrable. El *logos*, como conciencia y como verbo, no es el adversario del mito, sino su otro rostro, el que permite expresarlo. Algo semejante, e incluso idéntico, se puede decir de la composición con respecto a la inspiración. Ésta, sin aquella, no es nada, el estruendo reducido a silencio, el poder encarnado en un instante que se hunde en el vacío. La composición promueve la posibilidad de que lo indescifrable pueda ser cifrado. No como expresión cierta o fiel sino —al igual que sucede con el *logos* en relación al *mythos*— como ilusión de certeza y fidelidad. El cinismo y la astucia del poeta estriban en aceptar esta mentira, luchar denodadamente por trazar la trampa más depurada y, a través de ésta, ofrendarse su obra, el poema, como trofeo verdadero.

El poema crece en la medida que el hombre, tras anegarse en su caudal, logra construir diques ante el torbellino primigenio e informe de la poesía. No es, por tanto, la «consagración del instante», sino la supervivencia frente al instante, frente al átomo de tiempo en que se concentra la pasión de vida y el instinto de muerte. El poema, ficción de tiempo detenido por la palabra, es la coraza alzada frente al curso aplastante y agotador de la acción. De ahí su ambivalencia, su magia, su peligro: obra que se representa ajena a la consunción y, sin embargo, tan íntimamente vinculada a ella que se erige en instrumento de sacrificio. El poeta, que es víctima en el altar de la poesía, mas trata de salvarse en la severidad lógica de su ritual —el poema—, reclama obligadamente nuevas víctimas. En su orden hay donación de caos, en su salvación hay la llamada a la consunción. La víctima se hace verdugo para devenir víctima; lo informe, rescatado como forma, retorna a lo informe: éste es el sacrificio de la poesía. Ésta es, asimismo, su ceremonia de celebración.

Pero bajo ninguna de sus máscaras actúa impunemente el poeta. Cazador en la jungla de las sensaciones, taxidermista en el gabinete de las palabras y los conceptos, víctima y verdugo del instante, el poeta acarrea la servidumbre de la impureza y la voluntad de la supervivencia.

3.

The stuffing of the captured animal, the cooling of the white-hot iron, the conscious will against sensation, in short *composition*, all have to be carried out with rigour. The «most sensitive man» tends never to be able to achieve rigour, while the «most spontaneous man» is normally scornful of it. The former is overwhelmed by sensations; the latter seeks to overwhelm with images. In neither case is the strategic bridge created that leads to poetic expression. On the other hand it is created by the poet who is sufficiently astute to measure the distance between the chaos of sensations and the order of words, and enough of a cynic to pretend to have no knowledge of it. The truth of the poet depends on the success of his strategy and on his capacity to carry it out, since in fact «his» truth, which is generically neither that of the world nor of mankind, only finds confirmation in the fenced-off territory of the poem.

From this it follows that the poet's sensitivity, which directs its gaze towards the undecipherable abyss in order to receive its influences —through what has been called, amongst others terms, revelation or inspiration— must also be able to retract, defend itself, and build the figures that will save him from the fall; figures that keep the intensity of the undecipherable force at bay while, at the same time, perpetuating and intensifying it. The *logos*, as conscience and as verb, is not the myth's adversary but its other side, which allows it to be expressed. The same could be said of composition with respect to inspiration. The latter is nothing without the former, a shout reduced to silence, power embodied in an instant that vanishes into oblivion. Composition provides the opportunity to decipher the undecipherable; not as a true or faithful expression, but rather —just as in the relationship between *logos* and *mythos*— as an illusion of truth or faithfulness. The poet's cynicism and astuteness lie in his acceptance of the untruth in his dogged fight to set the most intricate of traps to catch and offer his work, the poem, as a genuine trophy.

The poem grows as man, having plunged into poetry's waters, manages to build dams to contain its primitive and formless torrent. It is therefore not the «consecration of the moment» but rather survival in the face of the moment, of the atom of time in which the passion for life and the instinct of death converge. The poem, a fiction of time detained by the word, is the breastplate worn as protection against the crushing, exhausting course of action. Herein lies its ambivalence, its magic, its danger; a work at such a seemingly far remove from consumption that is, however, so closely linked to it that it is held up as a sacrificial instrument. The poet, the offering on the sacrificial pyre of poetry, tries to find salvation in

the logical severity of his ritual —the poem— and is forced to seek new victims. In his order there is an element of chaos; in his salvation there is the call to consumption. The victim becomes executioner, only to become victim once more; formlessness, rescued as form, returns to formlessness. This is poetry's sacrifice, but it is also its victory celebration.

The poet, however, cannot act with impunity behind any of his masks. A hunter in the jungle of sensations, a taxidermist in the laboratory of words and concepts, both victim and executioner, he bears the double burden of servitude to impurity and to the will to survive. Purity and death, the origin and destiny of poetry, nevertheless stand in the way of the poem itself, which emerges only from the decay of that intrepid gaze that dared to look into the abysmal depths of existence. It emerges only from the shelter of illusion and appearance and yet, in order to make the shelter safe and the decay effective, it is necessary to apply the strictest calculation, the most dispassionate coldness and the most brutal cynicism. It is necessary to imprison sensations in ideas and words in order to create the illusion of survival we call art; the illusion that some people will perhaps contemplate as a true sensation. As truth.

*This text complements, from a different angle, the article published in No. 163 of «Quaderns d'Arquitectura», under the title of «The Undecipherable Force: A Note on Poetic Inspiration.»

La pureza y la muerte, origen y destino de la poesía, impiden, sin embargo, el poema. Este sólo surge de la corrupción de aquella mirada que se ha dirigido temerariamente al fondo abismal de la existencia. Sólo surge del refugio en la ilusión y la apariencia. Y, no obstante, para que este refugio sea firme y aquella corrupción eficaz, es necesario el cálculo más estricto, la frialdad más desapasionada, el cinismo más brutal. Es necesario encarcelar la sensación en la idea, en la palabra, y así construir el espejismo de supervivencia que llamamos arte. El espejismo que algunos hombres contemplarán, quizá, como sensación verdadera. Como verdad.

Este texto es, desde otro ángulo, complementario del publicado en el núm. 163 de «Quaderns d'Arquitectura», bajo el título de «La fuerza indescifrable». Nota sobre la inspiración poética.