

los dragones les ayudaran, a fin de anticipar y dispersar los horrores del mar.

La talla que efectúa esta sustitución mágica no sólo tiene un papel de guardián (es decir, pasivo, capaz de prevenir la mala fortuna). Tiene también un papel transitivo. La talla opera en y sobre el mar, corta en el mar la forma del viaje humano. Por último, la talla es un modelo de orden, de buena energía bien ordenada. Significaba –incluso si no siempre lo conseguía– una conquista frente al azar. En virtud de su acción transitiva, este modelo daba sentido al azaroso mar. Para los músculos de los remeros era una señal orientadora entre las múltiples corrientes amenazantes, la henchida y laberíntica red de altas tensiones entre el orden y el caos, la nave y el océano.

Cuando se piensa en artificios de este tipo –el sistema de la proa no existe de manera aislada, como tampoco debemos perder de vista las implicaciones sociales que tiene para nosotros–, se comienza a tener dudas sobre los poemas que se adecuan al guión de la expresión subjetiva; dudas, asimismo, sobre los poemas anecdóticos o confesionales, los poemas que catalogan impresiones por adición, etcétera. Hablo de dudas, pero la clave que nos da el valor de cualquier texto es la naturaleza (cualidad) de la escritura; así que tal vez he dado un largo rodeo para admitir una distinción obvia. Ésta sería la distinción entre dos clases de texto, el configurat y el confesional. Ambos son dignos de suscitar un sólido juicio estético. Si mis dudas tienen algún fundamento, es porque el modo (más o menos) confesional es más capaz de generar una escritura laxa, complaciente y arbitraria, y también porque da cabida a la impostura, a la falsificación.

Los guiones para la expresión del yo no se reducen a un conjunto de fórmulas, ni mucho menos. La fuerza liberadora de la poesía, tal como la conocemos hoy, proviene en gran medida de las expresiones volcánicas del pasado reciente. De Whitman a Artaud hemos tenido de todo: crisis en los intestinos, la psique y la voz, sentimiento oceánico, democracia, invención elaborada de los interiores humanos, sin excluir la angustia del ano de Artaud. El gran cacareo confesional, en su extremo más intenso, puede mostrar de qué temeraria y salvaje materia está hecho el individuo creativo. Pero los poetas artífices, a diferencia de los desenvolvedores de intestinos o los excavadores de la nada, están conectados a lugares históricos. Están conectados de raíz y de manera transparente a lugares específicos, escenarios sólidos. Me pregunto si su percepción de habitar un eje espaciotemporal

concreto presupone una imaginación afin a la del tallador de la proa vikinga.

Propertio, Musil, Lorca, Kafka, Baudelaire, Mandelstam, Balzac, Fontane, Joyce, Mörike, Proust, Leopardi, Píndaro, y en la actualidad Ladislav Nowak en Trebic, o Fritzi Mayröcker en su cuarto de Zenta-gasse, no son sino escritores de *milieu*. Todos forcejean respetuosamente con la arbitrariedad. Sus ciudades, paisajes y cuartos no son literales al modo de una fotografía. Sus escritos no son nunca un reportaje frontal sobre localidades aparentes, sino creaciones formales que albergan e irradian espacio poético. Se puede reconocer, sin duda, un eje espaciotemporal concreto (un «mundo de apariencias») en las palabras y en la imaginación que tales palabras encarnan. Pero esta encarnación incluye un instante crucial de cambio. Ya nada es neutral, todo es trascendido y animado por los ritmos de una visión formal única que descansa en una sensibilidad original. (Hay muchas mujeres en este grupo de escritores; su ávido y rico sentido del espacio está, curiosamente, menos contaminado por el artificio.)

La Suabia de Mörike, la Roma de Propertio, la Vaucluse de René Char, todas ellas son estructuras —o debiera decir estructuraciones— que se vinculan de manera transitiva con el mundo externo y accidental cuya forma albergan. Así pues, experimentamos tales lugares como *mundo*, como *cosmos*, tan pronto los hemos experimentado en estas formas de palabras. Las formas léxicas inaugurales se distinguen netamente de la expresión en su sentido habitual; su naturaleza es vocal, pero no se trata de pensamientos/emociones vociferados de manera arbitraria. Nos ponen casi en contacto perceptivo con el ser; casi percibimos, en su organización, al ser como la forma más sutil e íntegra. No importa gran cosa si el punto de contacto es una alcantarilla o una fuente, un «velero» o «un cerdo en el aire», como dijo Byron. Tal vez el lugar real, en toda su densa variedad psíquica, sea en última instancia un foco para la creación de una visión: una visión del ser como una estructuración enigmática y honda, una estructuración llena de conflictos pero penetrante.

Llegado a este punto, siento que el académico que hay en mí pugna por hacerse oír. Sin embargo, si doy importancia a la estructura como un suceso lingüístico radical, sin considero que ciertas estructuraciones implican la existencia de magia, no estoy proponiendo que hagamos de la estructura algo conspicuo o exclusivo. Nada de frigidez neoparnasiana. Cualquier forma de purismo doctrinario me repele, incluso si la

practica Gerhard Rühm. Admiro a algunos poetas franceses que están trabajando con inteligencia para desarreglar la sintaxis, que tienen una fina percepción de la fragmentación y que liberan al texto de emociones aleatorias. Pero mantén alejada, me digo, la atractiva idea de una poesía no discursiva y tras-reflexiva que, al tiempo que presenta una experiencia lírica compleja, se define como desvelamiento del ser. Manténla alejada, en parte porque esta idea se presta a ser manipulada por la jerga académica, en parte porque cualquier esfuerzo consciente por escribir de este modo resulta en ser esoterismo a la vez vacío y decoroso.

Todo lo que he tratado de hacer en estas notas es proponer, como posible modelo poético, el artefacto antiguo, útil y significativo. Ello me sitúa del lado del lenguaje figurativo, como una forma, puesta a prueba por el tiempo, de acceder a la verdad en una existencia finita y, más aún, como un habla que relata el impacto del mundo sobre el cuerpo. La figuración abre un acceso –a la verdad y a la muerte– que cabe llamar fisonómico, pues no prescinde de la emoción y la aleatoriedad sino que las admite, con el coste en dolor que sea necesario, en una condición purificada y necesaria. Purificada y dinámica: es la estructura en evolución la que, al tiempo que uno da vida a su artefacto, examina y temple esta o aquella emoción, esta o aquella partícula aleatoria. Este proceso de examen y temple es el que a la larga convierte el texto en algo radiante, polisémico, y lo redime salvándolo de caer en los modos chatos del anecdotario confesional o la catalogación impresionista.

Resulta comprensible que en la Bundesrepublik haya poetas jóvenes que tengan a la imaginación, fuente de las figuras, bajo sospecha (¿o bajo arresto?), a causa de sus erráticos vuelos tonales y su apariencia engañosa. Resulta igualmente comprensible, aunque bastante menos a mis ojos, que en Inglaterra haya poetas jóvenes y otros que han dejado de serlo que consideren la imaginación igual que sus antecesores consideraban el sexo como un alivio ocasional, y ello sólo si te hace sentir mejor. La imaginación, precisamente porque es engañosa y *daemónica*, precisa del artificio, necesita la presión del oficio, el placer de la habilidad artística, como contrapunto dialéctico. También se puede practicar, como un juego de controles alternativo, la crítica de la imaginación sugerida por Wen I, el maestro Ch'an (Zen) del siglo X: «Todas las apariencias carecen de esencia y todos los nombres surgen de aquello que no está en ningún sitio».

Así pues, el mundo se tambalea y tú aún haces todo lo posible por construir la proa que dé sentido al mundo, con todos los tiempos de tu vida y la de tus congéneres empujando la nave a la que guía y protege. Deja, en cambio, que la subjetividad tenga vía libre en una poesía de pánico y delirio ególatra, y el mundo animado y volátil, la forma figurada como apertura hacia el ser, con toda seguridad se hará trizas.

**Traducción y nota de Jordi Doce**

*Christopher Middleton (Truro, 1926) es una de las figuras centrales de la poesía británica contemporánea, aunque su larga estadia en Texas, en cuya universidad ha sido catedrático de literatura moderna durante más de un cuarto de siglo, ha desdibujado un tanto su perfil en su país natal. Fino ensayista y traductor de poesía alemana y francesa, entre su extensa y variada obra cabe destacar los siguientes libros: Torse 3 (1962), Nonsequences (1965), Old Flowers & Nice Bones (1969), Carminalenia (1980), Serpentine (1985) y Two Horse Wagon Going By (1986). El presente ensayo, fechado originalmente en 1978, está tomado de la antología Selected Writings. A Reader, Paladin Books, Glasgow, 1990, pp. 283-289.*