

tan encantadores como Kochanowski o los de la *Pléiade*. Quienquiera que invoque el genocidio, el hambre o los sufrimientos físicos de nuestros semejantes para atacar poemas o pinturas, practica la demagogia. Es dudoso que la humanidad gane algo si los poetas dejan de escribir poemas idílicos o los pintores de pintar cuadros brillantemente coloreados, porque hay demasiado sufrimiento en la tierra, en la creencia de que no hay lugar para tan desinteresadas ocupaciones. No, todo lo que quiero es dejar en claro a mis escuchas y a mí mismo que, descrita en términos generales, existe una disputa entre clasicismo y realismo. Hay un choque de dos tendencias, independientemente de las modas literarias de un período determinado y de los cambiantes significados de estos dos términos. Estas dos tendencias opuestas coexisten también, habitualmente, en una misma persona. Hay que decir que el conflicto nunca tendrá fin y que la primera tendencia, en una variedad u otra, es siempre dominante, mientras que la segunda es siempre una voz de protesta. Cuando se piensa en qué es lo bello en la literatura y la pintura del pasado, en lo que admiramos y nos llena de gozo simplemente porque existe, debemos admirarnos ante el poder del arte no realista. Parece que la humanidad se sueña en un fantástico sueño, dando cada vez nuevas pero siempre extrañas formas a las más simples relaciones entre las gentes o entre el hombre y la Naturaleza. Esto ocurre a causa de la Forma, que tiene sus propias exigencias, sólo en parte dependientes de las intenciones humanas. La Forma favorece una inclinación por lo hierático y lo clásico; resiste los intentos de introducir detalles realistas, por ejemplo, en pintura, el negro sombrero de copa y la levita que tanto incensaron los críticos de Courbet o, en poesía, palabras como «teléfono» y «tren». Esto es parte de una larga historia de escaramuzas entre las formas existentes que dominan, pero que inmediatamente se coagulan en formas tan «artificiales» como las precedentes.

Las palabras «arte» y «artificialidad» están demasiado estrechamente relacionadas entre sí, como para postular una poesía que no esté dominada por la forma. La forma domina la poesía, aun cuando el siglo XX presenció una serie de revoluciones artísticas tan extremas en ocasiones como las «palabras liberadas» del futurismo italiano, que era un intento de liberar las palabras de sus prescritos lugares en la sintaxis. Al menos hasta la Primera Guerra Mundial, la poesía era, en la mente del público, reconocible por las columnas de líneas disciplinadas por la métrica y el ritmo. El llamado verso libre ganó el derecho de ciudadanía sólo gradualmente. Resulta interesante que la contribución de los Estados Unidos a la historia de la poesía moderna es considerablemente más substancial de lo que podríamos esperar, si se juzga por su relativo aislamiento cultural durante el siglo XIX. En primer lugar, Edgar Allan Poe tuvo una fuerte influencia sobre el simbolismo francés. Luego, las revoluciones en la versificación fueron grandes deudas de la poesía de Walt Whitman, que comenzó a penetrar en Europa alrededor de 1912.

Un poeta actual no está limitado por la forma soneto o sometido a las numerosas reglas poéticas válidas para un poeta del Renacimiento o del siglo XVIII. Parecería que ahora, más que nunca, está libre para perseguir la realidad. Esto es así, en especial, desde que se apropió fácilmente del lenguaje de la calle y también porque las diferencias entre los géneros literarios se iban desvaneciendo: la división entre novela, cuento, poesía y ensayo ya no se mantiene con claridad.

Y entonces una pared de cristal hecha de convenciones se levanta entre el poeta y la realidad, convenciones nunca visibles hasta que retroceden al pasado para revelar su singularidad.

Podríamos preguntarnos si el tono melancólico de la poesía actual no será reconocible, hasta cierto punto, como el revestimiento de cierto estilo obligado. No es muy diferente de lo que representaba para los poetas del Renacimiento la mitología antigua y la guerra de Troya; una visión despojada de esperanza es a menudo un clisé común a la poesía contemporánea. Y otros hábitos limitan la libertad de movimiento. Cuando la perfección de la obra no es lo importante, sino la expresión en sí misma, «un susurro roto», todo se convierte, como se la ha denominado, en *écriture*. Al mismo tiempo, una sensibilidad para los estímulos superficiales de cada minuto y de cada hora, cambia esta *écriture* en una especie de diario de una epidermis dolorida. Hablar acerca de nada, sólo por hablar, se convierte en una operación en sí misma, un medio de apaciguar el miedo. Es como si la máxima «No somos nosotros quienes hablamos el lenguaje, sino el lenguaje el que nos habla», se tomase venganza. Porque es cierto que no todo poeta que habla de cosas reales les da necesariamente la tangibilidad indispensable para su existencia en una obra de arte. Más bien consigue volverlas irreales.

Afirmo que, cuando escribe, cada poeta elige entre los dictados del lenguaje poético y su fidelidad a lo real. Si yo tacho una palabra y la reemplazo por otra porque de esta manera el verso, como un todo, adquiere más concisión, estoy siguiendo la práctica de los clásicos. No obstante, si tacho esa palabra porque no se ajusta a un detalle observado, me estoy inclinando hacia el realismo. Sin embargo, estas dos operaciones no pueden separarse netamente, están interrelacionadas. Por añadidura, durante estos constantes choques entre los dos principios, un poeta descubre un secreto, a saber: puede ser fiel a las cosas reales sólo disponiéndolas jerárquicamente. Dicho de otro modo, como a menudo ocurre en la prosa poética contemporánea, se halla «un cúmulo de imágenes rotas donde el sol golpea», fragmentos que gozan de perfecta uniformidad y que aluden a la aversión del poeta ante el hecho de tener que hacer una elección.

Acerca de esto, el poeta del siglo XX puede aprender mucho de los prosistas del pasado y, más que de todos, probablemente, de Dostoievsky. Su realismo consistía en la lectura de signos: un artículo en un periódico, una conversación escuchada por casualidad, un libro popular, un lema, le daban acceso a una zona oculta a los ojos de sus contemporáneos. Para él, la realidad tenía múltiples estratos, pero no todos estos estratos proveían claves. El esfuerzo creador de Dostoievsky tendía a jerarquizaciones cada vez mayores. Así, llegó a capturar lo esencial en las aventuras espirituales de la *intelligentzia* rusa, sin dejarse extraviar por una enmarañada multitud de rumbos. Le ayudaba en esto su fuerte convicción de que una dimensión puramente histórica no existe, porque es al mismo tiempo una dimensión metafísica. Para él había una urdimbre y una trama metafísica en la verdadera tela de la historia.

Sin embargo, a pesar de la confusa línea que separa los géneros literarios, que hace que poesía y prosa no sean ya nítidamente separables, un poeta no tiene a su disposición centenares de páginas para presentar su argumento. La jerarquización de que estoy hablando debe ser mucho más condensada, aunque siempre presente como principio ordenador.

Ahora, cuando nos acercamos al final de mi plática, me permitiré una confesión que confirmará lo que he dicho sobre las tendencias clasicistas y realistas que residen en una misma persona y luchan entre sí. Ahora, la confesión ha sido hecha y existe en la forma de un poema que escribí hace unos treinta años.

NO MAS

Quisiera relatar alguna vez cómo he cambiado
mis visiones sobre la poesía, y cómo vino a suceder
que me considero hoy uno de los muchos
mercaderes y artesanos del Viejo Japón,
que ensamblaban versos acerca de los cerezos en flor,
los crisantemos y la luna llena.

Si sólo pudiera describir a las cortesanas de Venecia
molestando a un pavo real en una loggia con una varilla,
y fuera del brocado las perlas de su ceñidor
liberan el pesado seno y el rojizo cardenal
donde el abotonado vestido señala el vientre,
tan vívidamente como visto ha sido por el capitán de galeones
que desembarcó esa mañana con un cargamento de oro;
y si pudiera hallar para sus miserables huesos
en una tumba cuyas puertas están lamidas por grasientas aguas
una palabra más resistente que el peine usado por última vez
que en la podredumbre, bajo la lápida, solo, aguarda la luz,
entonces, no puedo dudar. Más allá de la renuente materia
¿Qué puede cosecharse? Nada, a lo sumo la belleza.
Y así, los cerezos en flor deben bastarnos
y los crisantemos y la luna llena.

Me parece que el poema es un poco perverso. Hemos usado la poesía china y japonesa como ejemplos de un peculiar apego a las convenciones. De ese modo, el personaje que aquí habla renuncia a sus ambiciones y elige en su lugar los capullos del cerezo, los crisantemos y la luna llena; éstos eran accesorios permanentes de una clase de poesía que no es muy diferente de un juego de sociedad, porque es practicada universalmente y evaluada según la destreza de cada uno en el uso de esos accesorios. «Mercaderes y artesanos del Viejo Japón», gente común que practica la poesía en sus momentos libres: esta línea se introduce para acentuar el lugar integral del oficio de versificador en las costumbres de la sociedad. Tenemos aquí un renunciamiento radical a la herencia de la bohemia, con su orgullo en el aislado y alienado poeta. Y también el que habla afirma que su elección es un acto de resignación, consumado porque el logro de ciertos objetivos era imposible para él. «Si tan sólo pudiera», dice. ¿Si pudiese qué? Describir. Luego sigue una descripción de las cortesanas de Venecia, que paradójicamente nos muestra al poeta logrando lo que en su opinión estaba más allá de su poder. Sin embargo, puesto que esta entera imagen está en tiempo condicional y debe servir como protección ante la insuficiencia de las palabras, no es una descripción que pueda satisfacer; en el mejor de los casos es un bosquejo, un proyecto. Más allá de las palabras usadas, se siente una presencia, de vidas enteras condensadas: esas cortesanas en el momento en que reciben al capitán de galeones, su destino, imaginable aunque no dicho, su muerte, el peine usado por última vez. Lo real es, simplemente, de una abundancia

excesiva; necesita ser nombrado, pero los nombres no pueden abarcarlo y resta no más que un catálogo de datos despojados de un sentido final.

Un autor no es el mejor intérprete de sus poemas, pero ya que he sido llamado a ese papel, debo decir que veo implicaciones filosóficas bastante serias en este anhelo de una perfecta mimesis. En primer lugar, toda esa gran discusión acerca de la existencia del mundo más allá de nuestras percepciones (discusión comenzada por Descartes) es, por así decirlo, tratada entre paréntesis y no interesa al poeta que habla en mi poema. El mundo existe objetivamente, a pesar de las formas en que aparece en la mente, y a pesar de los colores, brillantes u oscuros, que les prestan la felicidad o el infortunio de un hombre en particular. Este mundo objetivo puede ser visto como es; aunque debemos conjeturar que sólo puede ser visto con perfecta imparcialidad por Dios. Al intentar representarlo, el poeta se queda con la amarga comprensión de que el lenguaje es inadecuado. En segundo lugar, el deseo ardiente de poseer un objeto sólo puede ser llamado amor. El poeta, por lo tanto, aparece como un hombre enamorado del mundo, pero está condenado a una insaciabilidad eterna, porque quiere que sus palabras penetren en el verdadero corazón de la realidad. Espera constantemente y es constantemente rechazado. Filosóficamente, esto está muy cerca del discurso sobre el amor en el *Symposium* de Platón. Del texto de este poema que acabo de leer se desprende que cada poeta es un servidor de Eros, que «haciendo de intérprete entre dioses y hombres, habla y se comunica con ellos: a los dioses transmite las plegarias y sacrificios de los hombres, y a los hombres comunica los mandatos y respuestas de los dioses; es el mediador que tiende un puente sobre el abismo que los divide y por lo tanto en él todo queda delimitado, y a través suyo las artes del profeta y del sacerdote, sus sacrificios, misterios y encantos, y toda profecía y encantamiento, hallan su camino».⁴

Parecería que la descripción de las cortesanas venecianas provee una prueba válida de la capacidad del lenguaje para encontrarse con el mundo. Pero de inmediato el relator socava esta conclusión. Esto lo hace más obvio al referirse a una pintura de Carpaccio, que representa un patio en Venecia, donde las cortesanas están molestando a un pavo real con una varilla. De tal modo, no sólo el lenguaje transforma la realidad en un catálogo de datos, sino que la realidad aparece como mediada por una obra pictórica. En otras palabras, no aparece en su estado original sino ya bien ordenada, ya parte de la cultura. Si la realidad existe, ¿cómo podremos entonces soñar en alcanzarla sin intermediarios de una u otra clase, en tanto hay otras obras literarias o visiones provistas por todo el pasado del arte? De ese modo, las protestas contra las convenciones, en lugar de ofrecernos algún espacio libre donde un poeta pueda hallar directamente el mundo, como en el primer día de la Creación, nos envía de nuevo a esos estratos históricos que ya existen como forma.

La descripción de las cortesanas en mi poema está colocada entre «Si sólo pudiera describir» y «Entonces no podría dudar». Y la duda viene del hecho que la materia resiste la posesión amorosa por la palabra, y porque puede ser extraída «a lo sumo la belleza». Si yo comprendo al personaje, al cual soy idéntico hasta cierto punto, aquél no

⁴ Traducido (al inglés) por Benjamin Jowett. El Platón portátil (New York, Viking Press, 1961).

piensa en la belleza que contiene la Naturaleza, en vistas del cielo, las montañas, el mar, los amaneceres, sino en la belleza formal de un poema o una pintura. Proclama que esto no le satisface, ya que sólo puede obtenerse al precio de renunciar a la verdad, que sólo podría ser equivalente a una perfecta mimesis. Los cerezos en flor, los crisantemos y la luna llena son piezas de confección que sirven a un mercader o artesano del Viejo Japón para disponer bellas formas, una y otra vez. La manifestación que afirma que esto puede ser suficiente adquiere un matiz de ironía y es de hecho una declaración de desacuerdo con el clasicismo.

Mi intención, aquí, ha sido señalar una contradicción que reside en la misma base del empeño poético. Esta contradicción no fue percibida claramente por Kochanowski o por otros poetas del Renacimiento. Hoy, es difícil escapar a la conciencia de una tensión interna entre imperativos. Tal tensión no invalida mi definición de la poesía como una «apasionada persecución de lo Real». Por el contrario, le da mayor importancia.

Czeslaw Milosz