

La poesía y su lector

Tal vez la reflexión que mejor ha captado la sensación de final de época de toda su generación esté expresada en el *Libro del Desasosiego*, de Pessoa: «Nuestros padres destruyeron alegremente porque vivían en una época que todavía tenía reflejos de la solidez del pasado. Nosotros somos herederos de la destrucción».

Esta herencia de destrucción es, posiblemente, un sentimiento que acompaña a todas las generaciones desde que el hombre se acostumbró a pensar sobre sí. Es el precio que cobra el espejo de la auto-contemplación, aunque haya que agregar de inmediato que hay épocas más destructivas que otras y, en consecuencia, herederos de ruinas de distintos grados. Este siglo ha sido pródigo en ruinas, y este es el extremo malestar (anticipatoriamente, puesto que el siglo XX acababa de empezar), que impregna *La tierra baldía* de Eliot, uno de los poemas que muestra con más eficacia la herencia de derrumbe físico y moral que recibió Occidente al terminar la guerra del 14.

Se sabe que este poema fue escrito por Eliot y corregido por Pound, y que en premio a su brillante tarea de editor, Pound recibió el homenaje de su autor en la célebre dedicatoria: a «il miglior fabbro». Hace unos años se publicó, para regocijo de exégetas, maniáticos y arqueólogos, el texto completo tal y como lo escribió Eliot; y puede verse allí que el trabajo de Pound consistió en podar: suprimir casi 500 versos de los más de 800 que tenía el original. El poema exponía una serie de monólogos que remitían a un núcleo central, algo disperso, como si cada hablante, uno y distinto, contara las peripecias de diversos procesos. La poda de Pound, para darle intensidad, consistió, sobre todo, en acentuar lo que en el original ya estaba: cortar los nexos, las relaciones de causa y consecuencia, las menciones que explicaban el paso de una escena a otra. Y esta poda, a la vez que significó proponer el *collage* literario, sirvió para aumentar el efecto de mundo fracturado, resaltar la quiebra, mostrar las caries y la ruina de lo que, hasta hacía poco, había mantenido la apariencia de una armonía sensata. *La tierra baldía* viene a mostrarnos, como sólo sucede con ciertas evidencias, la conciencia golpeada de un derrumbe final: tierra arrasada, donde sólo con un esfuerzo sostenido e inspirado sería posible volver

a empezar. Eliot, desde luego, ni siquiera se plantea el problema de tener que empezar de nuevo: su esteticismo victoriano, tan deliberado, le permitía pensar que, en el supuesto de que el mundo vaya hacia alguna parte, tiene que ir, por cordura y buenas maneras, en la dirección correcta. O, en caso contrario, merece perderse por mérito propio. Y, sin embargo, él es quien pone las bases con este poema para que (con el relativismo comparativo de una afirmación como ésta) la poesía occidental comience de nuevo; sólo que esta tarea resultaba tan ardua y compleja que por lo visto no podía hacerla un solo hombre.

En 1922, cuando se publicó *La tierra baldía*, había irrumpido ya, aunque no había concluido, la avalancha neorromántica de la vanguardia; exaltación del sujeto hasta el extremo de concebir lo intransferible como expresión del yo; el discurso automático de la libre conexión que, efectivamente, estableció conexiones libres y nuevas; como un delirio lúcido que prioriza lo que, por tener tal vez una coherencia superior, no se termina de entender del todo. En ese momento de monólogo interior del sujeto disperso (o, mejor, reunidor de elementos dispersos), Eliot concibe, y Pound lo ayuda a concretar, la posibilidad del fragmento superpuesto, la visión polifacética, no de un objeto, sino de una situación. Esta tarea, que significaba desentenderse a la vez del sujeto y del objeto para darle atención al contexto, requería una labor conjunta, no al modo de las escuelas de vanguardia, que surgieron como marejadas colectivas con manifiestos incluidos, sino como trabajo de complementación, porque fue el momento en que la poesía moderna dejó de confiar en la extroversión volcánica, con algo de catarsis, y se dedicó a dar estructura a su desasosiego.

Precisamente, la palabra estructura es la que mejor define, desde un punto de vista técnico, la poesía de Eliot y, en especial, *La tierra baldía*. El propio Eliot dejó dicho que un poema no se escribe sino que se arma. Y para esta empresa de darle estructura a su poema (y, de paso, a buena parte de la poesía moderna) necesitó, como en una ejecución a cuatro manos, contar con el ojo infalible de Pound, quien ya había postulado la necesidad de mantener el lenguaje en estado de eficacia. La eficacia vino, esta vez, de pasar de un estupor a otro sin explicar las razones de esta traslación, con algo de escamoteo de la lógica. El resultado terminó siendo una serie de datos que el poeta aportaba al lector para que éste estableciera las conexiones y las razones de proximidad por las cuales cada elemento estaba acompañado de los otros. Es decir que el punto de coherencia debía establecerlo el destinatario, lo que en términos de continuidad histórica significaba nada menos que crear un nuevo tipo de lector.

Esto ocurre cada tanto, cada vez que una nueva perspectiva de lectura renueva los datos del conocimiento. Por ejemplo, el Siglo de Oro espa-

ñol, además de una convulsión literaria, significó la aparición de una exigencia distinta, y prueba de ello es la perplejidad con que fueron recibidos los aportes de Boscán y Garcilaso por la comunidad tradicionalista, que llegó incluso a sentirse agredida en la base cultural que la sustentaba. Ha quedado, en este sentido, el testimonio de Cristóbal de Castillejo en su *Repreñión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano*, un poema que tiene también otro título, más resentido: *Contra los que dexan los metros castellanos y siguen los italianos*. Allí imagina Castillejo una especie de tribunal de la historia, formado por Juan de Mena, Jorge Manrique, Cartagena, Garci-Sánchez y Bartolomé de Torres Naharro, que descalifica de distinto modo los poemas culpables de Boscán y Garcilaso: por estar ya hechos en la poesía castellana, por pecar de «oscura prolixidad», por ser inferiores e insuficientes, o por ser fácilmente reproducibles con la vieja y sobrada preceptiva. Pero el momento más revelador del alegato sucede, a mi juicio, cuando ambos poetas, Boscán y Garcilaso, se presentan ante «los trovadores», recitan sus poemas y resultan tan incomprensibles que *oyéndolos hablar nuevo lenguaje/ mezclado de estrangera poesía,/ con ojos los miraban de extranjeros*. Esta noción de extranjería o, lo que es lo mismo, de ajenidad, es la clave del problema: la nueva forma de expresión requería, para ser comprendida, un nuevo tipo de lector, que se sorprendiera ante lo inesperado, pero con un tipo de sorpresa que no implicara un rechazo y menos aún, un rechazo por razones patrias o tribales.

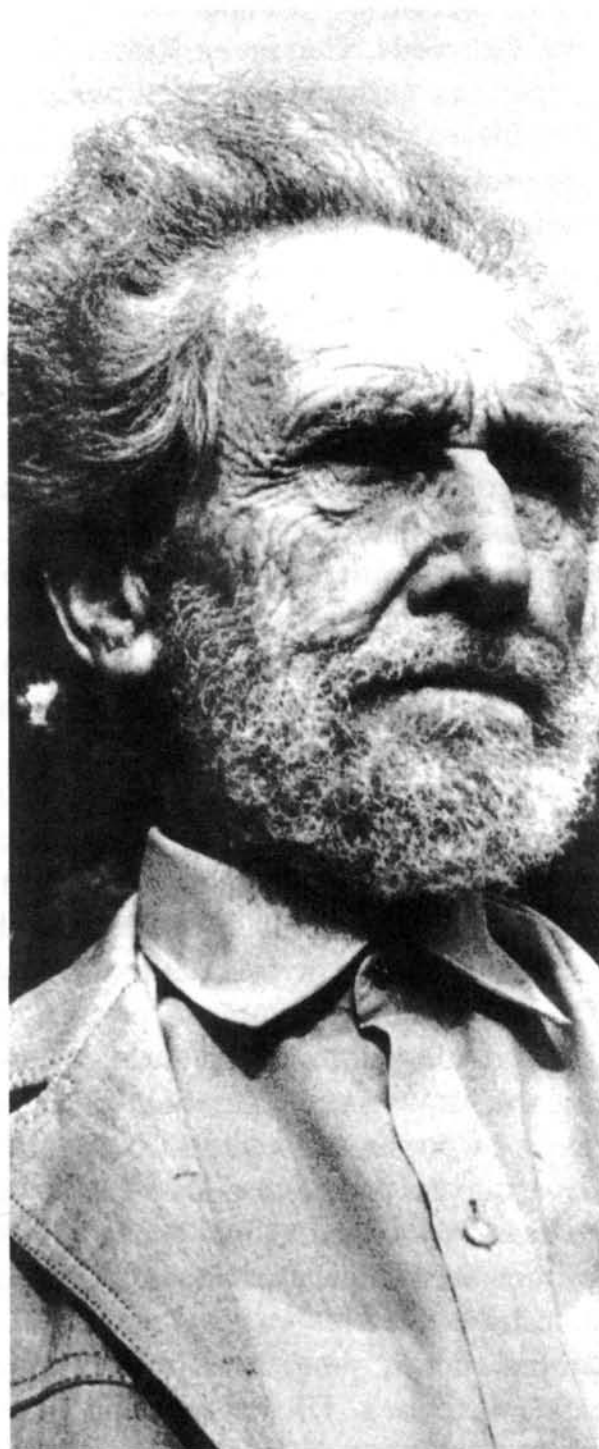
Tres siglos después Proust, fundándose en razones exactamente opuestas, puede decir que «los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera». Es decir, aceptaba como algo a favor la sorpresa que propone un nuevo estilo.

Crear cada tanto un nuevo lector es, pues, una tarea necesaria de la literatura. Pareciera que el tipo de lector que requiere la poesía actual tiene que estar pendiente, no sólo de lo lineal, sino también de lo estructural del poema; es el que recoge los datos distintos y los junta en un significado múltiple: uno y múltiple; o, si se prefiere, es el que registra los picos de intensidad de distinto orden que convergen en una situación compleja. Por otra parte, interesa agregar que, desde el punto de vista del lector, y referido a la poesía moderna, la pregunta sobre qué quiere decir un poema es la que lo aparta definitivamente de la poesía y, en todo caso, lo acerca a la versificación. Ésta es la paradoja de esa «comprensión general e imperfecta» que reclamaba Coleridge para un mejor acercamiento a la poesía.

Contar ese paisaje en ruinas, y organizar con él un nuevo orden, era al parecer la tarea de la época. Un desasosiego que requería, por lo menos, el esfuerzo de dos poetas: uno para hacer la propuesta, otro para terminar de armarla; lo que en el fondo mostraba las dos caras de

una misma tarea de composición. Armar un nuevo poema era armar, a la vez, un nuevo lector: quién deberá tener la atención múltiple del que selecciona, reúne y, finalmente, sabe que una misma emoción gira sobre ejes distintos, convergentes y a la vez contradictorios.

Santiago Sylvester



Ezra Pound