

Una disputa con el clasicismo*

A no ser por sus tristes circunstancias políticas, Polonia estaría conmemorando, en los años 80, el aniversario de su primer gran poeta, Jan Kochanowski. En realidad se trata de dos aniversarios: los 450 años de su nacimiento (en 1530) y los 400 años de su muerte (en 1584). Lo presento aquí no sólo por lo que aprendí de él —como todos los poetas polacos—, sino también porque, reflexionando sobre lo que llamamos hoy un poeta del Renacimiento, podemos acercarnos a algunos de los más fastidiosos problemas del siglo XX.

Para toda Europa, el Renacimiento era el tiempo de Italia, y Kochanowski pasó varios años allí, viajando, estudiando en Padua griego y latín y escribiendo poemas en esta última lengua. No retornó enseguida a su idioma vernáculo. Parece que ello ocurrió en París, donde estuvo durante el viaje de regreso a Polonia desde Italia. Quizá se vio impulsado a rivalizar con el ejemplo de Ronsard, que escribía en su francés nativo y no en latín. La primera obra en polaco de Kochanowski, un himno de gracias dirigido a Dios, «Qué deseas de nosotros, Señor, por tus generosos dones», nos impresiona por su perfección formal y además resulta característico en un poeta que, en una era de luchas sectarias, logró preservar una esceptica distancia, tanto del campo católico como del perteneciente a la Reforma.

El lenguaje literario polaco alcanzó madurez en unas pocas décadas del siglo XVI y, como decía en mi primer capítulo, no cambió tanto como lo hizo el inglés desde los tiempos de Edmund Spenser, exceptuando Chaucer. Esto significa que los lectores de Kochanowski lo asimilan lingüísticamente como lo hacen con un poeta contemporáneo, pero al mismo tiempo sienten que ellos pertenecen a una época completamente diferente y comprenden que se han sucedido muchos cambios en el lugar y la función de la poesía, especialmente en los últimos cien años. Esto provoca interrogantes para cualquiera que alcanza a ver si la vieja poesía le interesa realmente o si sólo está rindiendo homenaje a valores que son, en su mayor parte, piezas de museo.

Los logros artísticos de Kochanowski son indiscutibles y eso otorga al problema una importancia especial. No era sólo un talentoso poeta sino un hombre de esmerada educación, como era propio del Renacimiento. Wiktor Weintraub, que ha consagrado va-

* El libro *Testimonio de la poesía, del poeta Czeslaw Milosz*, apareció en el n.º 23 de la *Revista polaca Tygodnik Powszechny* (Cracovia, 1983) y, en su versión inglesa, en la *Harvard University Press* (Cambridge-London, 1983). *Inédito en lengua española*, Cuadernos Hispanoamericanos ha publicado los tres primeros capítulos de este libro en junio y noviembre de 1985 y en febrero de 1986. «Una disputa con el clasicismo», texto que ofrecemos a nuestros lectores, es el cuarto capítulo del libro de Milosz. Los capítulos V y VI, con los que el libro acaba, aparecerán en los dos próximos números de nuestra Revista. (Redacción.)

rios estudios a Kochanowski,¹ prueba que su familiaridad con los poetas griegos leídos en versiones originales (lo cual no era común, incluso entre la élite) aseguraba a Kochanowski un significativo grado de independencia frente a los modelos latinos, desde Horacio a Séneca. La elección de uno u otro maestro, sin embargo, no altera el hecho de que extraía sus modelos de la antigüedad, en lo cual se asemejaba a los poetas de la Pléiade; como si yo, siendo francés, quisiera escribir sobre los lectores de Ronsard o Joachim du Bellay.

Aquí nos ocupamos, sencillamente, de la poética del clasicismo, ajena al poeta actual, pero también capaz de despertar curiosidad por su singularidad. En su famosa obra *Mímesis*, Erich Auerbach señaló cierta carencia de realidad doquiera se use una convención: es donde el poeta crea una estructura tan bella como sea posible fuera de tópicos universalmente conocidos y establecidos, en lugar de tratar de nombrar lo que es real y aun innominado. De ese modo, las convenciones literarias que ligan al autor y al lector forman una barrera y es difícil traspasarla para caer en la caótica realidad con sus inagotables riquezas de detalle. Auerbach escribe: «El problema de estilo se volvió realmente agudo cuando se propagó el Cristianismo expuesto en las Sagradas Escrituras y la literatura cristiana en general, ante la crítica estética de los supereducados paganos. Estos quedaron horrorizados ante la pretensión de que las mayores verdades pudieran estar contenidas en un lenguaje que para sus mentalidades resultaba totalmente incivilizado y con una absoluta ignorancia de las categorías estilísticas». Pero es precisamente por eso que aprendemos más de la vida cotidiana del Imperio Romano en los Evangelios que en la poesía latina del Siglo de Oro. Horacio y Virgilio filtraban y destilaban hasta tal punto su material que sólo podemos intuir los datos terrenales y temporales ocultos detrás de sus versos.

Parecidas esencias aparecen también en Kochanowski. Para un poeta de su tiempo, él es lo suficientemente mundano como para enseñarnos bastante de las costumbres habituales de su señorial ambiente. Esto, de todos modos, se aplica a sus cortos epigramas denominados, a la manera italiana, *fraski* (de *frasca*, ramita) o a su periodismo en verso, que no está entre sus mayores logros. En cuanto a su poesía lírica, organiza el lenguaje con excelencia, pero está compuesto de *topoi*, ya religiosos o ya expresando el *carpe diem* de Horacio. Una excepción es *Lamentos*, un ciclo de diecinueve poemas escritos después de la muerte de su hermana menor, Ursula, donde rompe la convención que prohíbe la expresión de un dolor *real* en una obra de este tipo. Esto produjo alguna incomodidad entre los contemporáneos de Kochanowski, pero gracias a ese elemento personal, los *Lamentos* todavía emocionan, pese a los cuatro siglos transcurridos.

A fin de ilustrar cuánto nos diferenciamos de los poetas del siglo XVI, citaré un breve fragmento de la obra teatral en verso de Kochanowski titulada *La despedida de los emisarios griegos*. El tema estaba extraído de unas pocas líneas de *La Ilíada* y de la rica literatura que creció en torno de aquella epopeya. Antes del estallido de la guerra de Troya llegan a la ciudad emisarios griegos para pedir que Helena les sea entregada. El destino de la ciudad está en juego. ¿Qué es mejor: entregar a Helena y tener paz o

¹ Extraído del volumen Rzecz Czardolaska (Krakow: Wydawnictwo Literackie, 1977).

guardarla y tener guerra? En nuestro siglo el mismo momento de decisión fue elegido como tema por Giraudoux: poco antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, su pieza *La guerre de Troie n'aura pas lieu* se representó en París (su versión inglesa llevaba el título de *Tiger at the Gate*). Uno de los pasajes más conmovedores de la obra de Kochanowski es el lamento de Casandra. He aquí las líneas iniciales:

¿Por qué me torturas vanamente, Apolo?
 ¡Quién cuando me otorgaste el poder de la profecía
 quitaste peso a mis palabras! Con los vientos
 vuelan todas mis profecías, ganando con los hombres
 el crédito que se otorga a los sueños y las patrañas.
 Mi engrillado corazón, la pérdida de la memoria,
 ¿Podrían ayudar? ¿Para quiénes es provechoso
 este enajenado espíritu, que habla a través de mis labios,
 Y todos mis pensamientos, desechados por un huésped
 gravoso, insoportable? ¡En vano
 resisto! Sufro la violencia; ya no puedo
 gobernarme a mí misma; no soy dueña de mí.²

Cabe anotar un cierto entendimiento mutuo entre el poeta y su público. Asume, y en esto no se equivoca, el hecho de que todos conocen la historia de la hija del rey de Troya, Casandra, que rechazó los avances amorosos de Apolo y por ello fue castigada, recibiendo del dios el don de ver el futuro; un castigo, porque nadie toma en serio sus profecías. En la pieza de Kochanowski se da por supuesto que el rechazo a la entrega de Helena a los griegos significa la guerra y que Troya será destruida; por lo tanto, Casandra dice la verdad. Así, la situación se define por anticipado y la audiencia no espera sorpresas del poeta, ya que sabe, por *La Ilíada*, lo que ocurre tras la caída del telón. Los espectadores sólo esperan una buena factura poética en una obra sobre un tema conocido.

Un tema conocido y un *topoi* pulido por el largo uso, como los guijarros de un río: esto es lo que a la vez fascina e irrita a los poetas del siglo XX. Para nosotros, el clasicismo es un paraíso perdido, porque implica una comunidad de creencias y sentimientos que unen al poeta y a su público. Sin duda el poeta no estaba entonces separado de la «familia humana», si bien, como es obvio, aquélla era una familia de modesta envergadura, puesto que la iletrada población rural, comprendiendo la vasta mayoría de los habitantes de Polonia y Europa en conjunto, era perfectamente indiferente a ese sistema de alusiones a Homero y Virgilio. Pero aun si consideramos el pequeño número que era tenido en cuenta, existía todavía un sentido de pertenencia; o sea una situación radicalmente diferente a la soledad de los bohemios, que a lo sumo podían hallar lectores entre sus pares y cuyo descendiente y heredero es el poeta de nuestros días.

Quizá hay un buen artesano oculto en cada poeta que sueña con un material ya ordenado, con comparaciones ya confeccionadas y metáforas dotadas de una efectividad casi arquetípica y, por esa razón, universalmente aceptadas; resta entonces un trabajo de cincelado del lenguaje. Si el clasicismo era solamente algo perteneciente al pasado,

² Traducción (al inglés) de Ruth Earl Werril en *Poems by Jan Kochanowski* (Berkeley: University of California Press, 1982; New York: AMS Press, 1978).

nada de esto merece la atención. En realidad, el clasicismo retorna constantemente, como una tentación para rendirse a una escritura meramente grácil. Porque, después de todo, se puede razonar como sigue: toda tentativa de encerrar el mundo en palabras es y será fútil; hay una incompatibilidad básica entre lenguaje y realidad, como ha sido demostrado, por la desesperada persecución practicada por aquellos que quieren capturarla aun a través de «le dérèglement de tous sens» o por el uso de drogas. Si esto es así, respetemos entonces las reglas del juego tal como han sido adaptadas por consenso y por ser apropiadas para un período histórico dado y no adelantemos una torre si hay un caballo. En otros términos, hagamos uso de las convenciones, conscientes de que son convenciones y nada más.

¿Quién no ha sentido esta tentación? No obstante, las objeciones asaltan a la mente. Hay una lógica en el arte moderno; en poesía, en música, en pintura: es la lógica del *mouvement* incesante. Hemos sido lanzados fuera de la órbita de un lenguaje ordenado por convenciones y condenados al riesgo y el peligro, pero a raíz de ello permanecemos fieles a la definición de poesía como una «apasionada persecución de lo Real». Por desgracia, el debilitamiento de la fe en la existencia de la realidad objetiva situada más allá de nuestras percepciones, parece ser una de las causas del malestar tan común en la poesía moderna, que siente algo así como la pérdida de su *raison d'être*.

¿Es que realmente no hay allí un «mundo verdadero»? Podemos responder como lo hizo aquel griego que, después de escuchar la argumentación de Zenón de Elea, de que el movimiento es una ilusión, dado que una flecha en vuelo permanece inmóvil, se levantó y dio dos pasos. El siglo XX nos ha dado una piedra de toque más sencilla para expresar la realidad: el dolor físico. Esto sucedió porque un gran número de gente fue sometida a tormentos en guerras y bajo el gobierno del terror político. Por supuesto ha sido una exageración singularizar nuestra época como excepcionalmente horrenda. Los pueblos han sufrido siempre el dolor físico, la muerte por inanición y vivido como esclavos. Pero todo eso no era de público conocimiento, como lo es hoy debido al encojimiento del planeta producido por los medios de comunicación masiva. Los hombres cultos viven en cierta zona apacible, encerrados dentro de unos límites que no deben ser traspasados. Kochanowski, como cualquier poeta del Renacimiento, sentía un relativo interés —en el mejor de los casos— acerca del destino de las clases bajas; no se le hubiera cruzado por la mente inquirir qué estaba sucediendo entonces en Africa Central. Sólo en nuestro tiempo los hombres han comenzado a visualizar la simultaneidad de los fenómenos y a sentir la ansiedad moral resultante. Descubrimos cierta verdad desagradable que constantemente se introduce en nosotros, incluso cuando queremos olvidarla. La humanidad siempre estuvo dividida por una pauta en dos especies: *aquellos que saben y no hablan* y *aquellos que hablan y no saben*. Esta fórmula puede ser vista como una alusión a la dialéctica de amo y esclavo, porque abarca siglos de ignorancia y miseria entre siervos, campesinos y proletarios, que sólo conocían la crueldad de la vida en toda su desnudez, pero tenían que guardarla para sí. La capacidad de leer y escribir era el privilegio de unos pocos, cuyo sentido de la vida se había vuelto confortable a través del poder y la salud.

Aquellos que hablan y no saben. Pero aun si saben, hallan un obstáculo en la forma del lenguaje, que tiende a coagularse en una u otra especie de clasicismo; pronto recu-

re a expresiones convencionales, incluso cuando no adhiere a la realidad, que es siempre inesperada. Esto se hizo evidente durante la última guerra, cuando la gente aprendió de primera mano los horrores de la ocupación alemana, que sobrepasó todas sus heredadas nociones acerca del mal. El número de aquellos que sabían y que hablaban era entonces bastante alto, y uno podía maravillarse ante la necesidad profunda que forzó a la gente a registrar su propia experiencia en poemas, canciones y aun en inscripciones trazadas en los muros de las prisiones. Parecería que, considerando la extraordinaria extensión del genocidio planificado, estas obras, escritas bajo una gran tensión emotiva por gentes desprovistas de esperanza, deberían haber roto con todas las convenciones. Pero éste no fue el caso. El lenguaje en que se expresaban las víctimas contenía clisés, trazas de sus lecturas de preguerra y esto era también, básicamente, un fenómeno cultural. Esta discrepancia fue elegida como tema de una conferencia dada en la Sorbona por Michel Borwicz, un veterano de la resistencia polaca. Su libro *Les Écrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande (1939-1945)*,³ analiza un gran número de textos recolectados en diversos países, pero principalmente en Polonia. Define la importancia de estos textos de la manera siguiente:

El hombre, empujado al límite extremo de su condición, halla una vez más en la palabra escrita el *último baluarte* contra la soledad de la aniquilación. Sus palabras, elaboradas o torpes, acompasadas o desordenadas, fueron inspiradas solamente por el deseo de expresar, comunicar y transmitir la verdad. Fueron formuladas en las peores condiciones posibles y difundidas con empobrecidos medios, peligrosos por definición. Estas palabras se oponían a la mentira, fabricada y mantenida por poderosos grupos que tenían una gigantesca tecnología a su disposición y estaban protegidos por una violencia sin límites.

Esta función de la palabra, excepcionalmente importante para preservar nuestra humanidad, no significa que el hombre sea capaz de hablar a otro hombre en un estilo que ha recibido de otros, a través de su educación y sus lecturas, incluso cuando las circunstancias piden un nuevo lenguaje, completamente diferente. Esto es lo que Borwicz dice al respecto:

En cuanto a la manera de escribir, observamos en general una tendencia a *simplificar el estilo*. La «novedad» del asunto se refleja a la vez en «pequeños legados» de expresión (metáforas, comparaciones, etc.) y en las fórmulas de ciertas obras, así como en su entramado y sus componentes internos.

Esos resultados enriquecen un repertorio familiar, sin ir más allá, sin embargo, de ese entramado de cambios perfectamente explicables. Por el contrario, no hay ni siquiera una obra que merezca atención donde el autor trate de expresar el horror yendo más allá del lenguaje tradicional o tratando de desintegrarlo.

En este contexto, los escritos de los no profesionales (principiantes, no intelectuales), no constituyen una excepción. A la inversa: la complacencia en los clisés es en general más conspicua.

La única excepción a esta regla que advierte Borwicz son algunos testimonios dejados por niños. Alcanzan la franqueza no por una «deformación expresiva» sino a través de «un realismo ingenuo pero sobrio, y a través de su sobriedad, evocativa».

No me he permitido introducir en mi conferencia un elemento trágico y rudo, que parece adaptarse mal a una discusión literaria, empequeñeciendo la importancia de poetas

³ París: Presses Universitaires de France, 1954.