

argentino, la poesía no es un medio de conocimiento, sino conocimiento en sí.

Partiendo de las consideraciones sobre la impersonalidad en Keats, Cortázar desarrolla toda una teoría poética de la enajenación que podría leerse de manera independiente de la crítica que el argentino lleva a cabo sobre la obra del poeta inglés, aunque se perdería la iluminación que estas reflexiones genéricas aportan al esclarecimiento crítico de la poesía de Keats. Este juego intelectual que va de lo particular a lo general es un movimiento habitual en las reflexiones de Cortázar, que añaden intensidad a la reflexión, la enriquecen sin desviarse del motivo central de ésta y permite relacionar un poeta con otro, una actitud creativa con otra, introduciendo al lector en una especie de visión envolvente a la que de manera constante tienden los pensamientos de Cortázar. En la concepción poética del argentino, enajenación no significa extravío ni desequilibrio de la sensibilidad, sino extrema capacidad para ser la cosa que se canta mientras se canta. Es decir, ser esta cosa dentro del poema, vivirla en la escritura. Tampoco tiene que ver con ningún amago místico, sino con la necesidad de ser más. Esta necesidad revela en el poeta que la tiene un sentimiento de pérdida que la enajenación poética aplaca en la ejecución verbal del poema:

Si el anonadamiento del poema, su éxtasis en la rosa y desde ella alcanzan en sí misma su objeto, la poesía no tendría existencia como *poema*: para esa experiencia habría mejores denominaciones: éxtasis panteísta, por ejemplo. Se es poeta en la medida en que el perder lleva consigo la ansiedad de tornarse (y tornar con) algo³.

Este algo que se recupera a la salida del poema, después de su escritura, cuando se ha traspasado el último verso, es ya un conocimiento. Sin embargo, según Cortázar, el conocimiento poético no requiere de la comprobación como el científico ni está sujeto a posteriores rectificaciones y, por tanto, no es progresivo. La evolución en la poesía afecta a sus estructuras formales y no a sus contenidos, que son inmunes a cualquier tipo de comprobación. Esto es así porque el poeta no busca saber cosas, sino ser esas cosas para vivirlas y no explicarlas. Esta ambición de ser aúna al mago y al poeta, a pesar de que el primero pertenece a la mentalidad pre-lógica y el segundo se mueve dentro de un mundo

donde la razón y su sentido lógico han ahogado ya cualquier tentativa simbólica de explicación del mundo. El avance de lo racional a lo largo de la historia moderna ha terminado por desacreditar la función del mago. Pero el poeta ha conseguido sobrevivir a una realidad cada vez más desentendida de la visión analógica, debido a su carácter inofensivo y a que, aparentemente, su papel social ha quedado relegado a la mera exposición de la belleza o a ciertos atisbos catárticos de superficie. Sin embargo, el poeta como el mago busca, a través de la visión analógica, la posesión de la cosa desde el convencimiento de que el que nombra lleva en la palabra lo nombrado. Naturalmente, Cortázar no cae en la ingenuidad de pensar que el poeta es un mago, porque los medios en que ambos se desenvuelven son casi opuestos y la distancia histórica es ya insalvable, hasta el punto de que el mago sería incapaz de salir de sus coordenadas mentales y el poeta pasa con total adaptación de la visión analógica de la escritura de su poema al sentido común de la vida diaria. El poeta, como vemos, está obligado a doblar su existencia, ya que su realidad diaria no coincide con su realidad interior mientras que el mago no encuentra falla alguna entre su entorno y su poder simbólico de comunicación. Esta diferencia sustancial entre el poeta y el mago no da derecho a concluir, según Cortázar, que la visión analógica del mago es ingenua por no ser capaz de salirse de ella. Así como el poeta no cree que el viento es un ciervo, tampoco lo creía el mago. La metáfora constituye, para el argentino, el recurso que permite construir, apoyándose en el concepto de Lévy-Bruhl, la participación de identidad: «la esencia de la participación consiste, precisamente, en *borrar toda dualidad*; a despecho del principio de contradicción, el sujeto es a la vez él mismo y el ser del cual participa...». La partícula comparativa 'como' para Cortázar es un intento de hacer inteligible dicha participación y, por tanto, podría considerarse la primera intromisión de lo racional en lo poético. El conocimiento intuitivo y pre-lógico que hermana al mago y al poeta y que es la herencia que el

³ Cortázar ya advierte que no todos los poetas están en la órbita de la enajenación y que, por tanto, no pasan de una actitud admirativa de la cosa o se quedan en el mero deleite verbal de lo nombrado.

segundo recoge del primero, el poeta moderno de ninguna manera lo desperdicia. De este modo, el poder real que el mago ejercía sobre su entorno, el poeta lo traslada al plano ontológico. El verso, según Cortázar, con sus registros rítmicos, sonoros y plásticos, es para el poeta un instrumento incantatorio, como lo es para el mago la combinación de yerba u otro tipo de forma manipuladora. Por lo dicho, el poeta es «un mago metafísico» que expresa su capacidad de exploración de la realidad y su ansia de posesión desde la palabra. Es decir, la palabra, al nombrar la cosa, se transforma en la cosa. Así pues, «el poeta no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas, formas que, bien mirado, sería mejor llamar primordiales, anteriores a la hegemonía racional». Por cuanto voy explicando, Cortázar se centra en el modelo de poeta más exigente. Sin embargo, como ya hemos visto, hay poetas que se conforman con el embellecimiento verbal y no sienten la angustia de que, además de decir, el lenguaje sea. Cortázar no alude, sin embargo, en su libro al modelo de poeta que, rebajando más aún la realidad, la refiere desde la ironía. Y, por tanto, lejos de sentir la angustia de la posesión, como el poeta enajenado, siente el desencanto de la descomposición y la imposibilidad de acceder a la visión analógica del mundo. Por los primeros años 50, el argentino no había madurado aún la significación de su compromiso social, y su sensibilidad creadora estaba atraída totalmente por el imán que adhiere la poesía al pensamiento. De esta tendencia metafísica no se desprenderá nunca Cortázar, a pesar de las urgencias de actuación personal que las vicisitudes históricas del continente, años más tarde, demandaron de él. En esta línea de depurada trascendencia en que el argentino va situando la vitalidad poética del inglés, Cortázar observa que el aspecto deleznable del mundo, rasgo decisivo de la poesía contemporánea, fue siempre rechazado por Keats, aunque, como algunas de sus cartas lo prueban, supo descubrir como espectador dicho rasgo en el arte moderno. La decisión de no seguir el camino de lo desagradable refuerza más si cabe su interés por la mitología, interés que Cortázar especifica a la perfección explicando el modo en que el inglés la usa y el grado de conocimiento, lejos de la erudición que Keats poseyó de ésta:

Si para Shelley —o en nuestros días Valéry— la mitología era ese cómodo sistema de referencias mentales cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparentes símbolos, Keats asume esa mitología —maravillosamente aprehendida en la inopia de diccionarios y epítomes— sin otro fin que el de celebrarla líricamente, como por derecho propio. La asume desde dentro, entera y viviente, a veces como tema, a veces como concitación de poesía en torno a un tema. No *usa* la mitología; no la ha elegido como instrumento, como mediadora. Ni siquiera la posee 'técnicamente' como cualquier escritorzuelo del siglo clásico.

Es esta noción activa de lo mitológico la que le impide al poeta inglés mirar el pasado con nostalgia:

Para John, su mundo de Hampstead y Grecia son una misma realidad, la naturaleza y el hombre dándose en un plano alternativo de contemplación directa y de simbología mitológica. (...) Hombre de su día, no ve motivo para deplorar la digestión del tiempo; el mundo *de siempre* está al alcance de su mano.

Cortázar lleva a cabo un verdadero alarde de erudición mitológica para situar en el transcurso de la historia la oda «A una urna griega» y revelar así su auténtica dimensión poética. En este sentido, analiza la evolución escultórica de Grecia y cómo Keats recoge en su estructura formal una certera adecuación poética con la disposición de los elementos escultóricos que la obra describe. Así, la alternancia entre el fluir temporal y su fijación eterna, que refleja el período artístico griego en que la urna se inspira, está trasladada al verso con definitiva maestría. Cortázar sitúa esta oda entre el espíritu minucioso de los griegos —afán de descripción que va más allá de un deliberado alarde lírico y busca más bien un sentido de totalidad o eternidad— y el recato descriptivo de la poesía moderna. Estamos, pues, ante uno de los rasgos que, años más tarde, la poesía de nuestro siglo va a llevar hasta sus últimas consecuencias: aquel que junta en un mismo discurso elementos verbales y pictóricos. Esta oda resuelve, con extraordinaria eficacia equilibradora, la convivencia en el poema de dichos elementos, convivencia que no se da, a mi juicio, en las tentativas de vanguardia, ya que si éstas inauguran o culminan, según los casos, aspectos decisivos de la poesía actual, pierden por lo general ese sentido orgánico del poema que es el que nos da la impresión de ser intocable y de profundidad humana. Los acercamientos verbales y pictóricos propiciados por las vanguardias, han

reflejado más intenciones estéticas de necesario avance, que resultados satisfactorios. Cortázar, siguiendo en la línea defendida en *Teoría del túnel*, señala que:

...la poesía —Keats lo supo harto bien— está más capacitada que las artes plásticas para tomar en préstamo elementos estéticos esencialmente ajenos, ya que en última instancia el valor final de la concreción será el poético y sólo él.

Otro rasgo decisivo y, a mi juicio, más fecundo y permanente de la poesía moderna, es el acceso al silencio, a su extraordinaria capacidad de recato y sugerencia. Esta superación de lo contradictorio, que implica expresar algo sin expresarlo realmente. La encuentra Cortázar en el verso «Si oídas melodías son dulces, más lo son las no oídas» de «A una urna griega»:

Tal vez no se haya señalado suficientemente el progresivo ingreso en la poesía moderna de los 'órdenes negativos' que alcanzarán su más alto sentido en la poesía de Stéphane Mallarmé. Por medio siglo precede la imagen de Keats a la del poeta de *Sainte*.

La lectura de «A una urna griega» es, a mi juicio, el otro foco central del libro. El primero, como acabamos de ver, es el dedicado a la visión enajenante desarrollada en el capítulo X, «Poética». Parte de este ensayo, de manera casi literal, reaparece en su *Obra Crítica* bajo el título «Para una poética» (1954), donde relaciona la visión analógica del mago y del poeta. De manera inversa, su estudio sobre la oda en 1946 es incorporado a *Imagen de John Keats*. Ambos ensayos son el mejor ejemplo de la técnica fundamental que usa el argentino para construir el discurso de este libro, técnica que podría denominarse amplificación reflexiva. Dicha técnica permite a Cortázar, como ya he dicho, ir de lo particular a lo general y conectar de este modo la obra de Keats con la poesía anterior a él y posterior, así como expresar sus propias ideas sobre la creación poética. Según Alazraki, el estudio de la urna supone «el documento más importante para el estudio de la deuda de Cortázar con el romanticismo y con la mitología clásica. Allí figuran algunas de las claves para comprender el insistente uso de los mitos en su obra y su compromiso con la modernidad desde una de sus primeras embestidas»⁴.

Esta técnica de amplificación reflexiva, como trato de hacer ver, permite a Cortázar analizar la evolución poé-

tica de Keats a la vez que expresar su propio pensamiento poético sin que el segundo estorbe jamás a la primera. En ningún momento, Cortázar aprovecha la obra de Keats para exponer sus ideas sobre la creación poética. Éstas surgen en el momento justo de la escritura para que su lectura sobre Keats no quede en segundo plano, sino más bien reforzada y clarificada por las reflexiones genéricas del argentino. Así, la minuciosa y matizada lectura que realiza del poema *Endimión*, lo lleva a una de las recurrencias de su pensamiento sobre el romanticismo y que, con mayor protagonismo, desarrolló en *Teoría del túnel*. Allí se ocupó de descubrir el fenómeno creativo que deslindó la narración de la poesía. El poema largo en el que la habilidad lírica se pone al servicio de un argumento, pierde su consistencia poética en favor de los movimientos internos de la conciencia, expresados a través del ritmo discontinuo de las imágenes que, poco después de Keats, creará el simbolismo. Este interés de Keats por el poema largo impide que su obra, de manera total, pueda considerarse contemporánea. Algo parecido ocurrirá más tarde con las escrituras de *Hiperión*, cuya carga filosófica, además de su extensión argumental, lastran las dos versiones inconclusas del poema. Por tanto, son las odas las que con contundencia acercan a Keats a la poesía contemporánea, no sólo en el plano de la ejecución misma del poema, sino desde aquel en que se estimula el pensamiento teórico sobre la creación poética. Así, refiere Cortázar, Keats se aparta del concepto, algo simplificado, de la inspiración arrebatada del romántico:

No se trata de 'inspiración' ni de 'raptó'. La poesía debe ser natural como las hojas, pero toda hoja es una lenta y minuciosa creación del árbol.

Esta concepción de la naturalidad creativa, que nada tiene que ver con la espontaneidad, hace que el argentino descubra en el inglés otro rasgo que lo diferencia del romanticismo de lamentación y lo sitúa de nuevo en los umbrales de la poesía contemporánea. Este rasgo a que aludo se refiere a su concepción de la libertad,

⁴ Jaime Alazraki, prólogo a *Julio Cortázar*, *Obra crítica* / 2. Madrid, ed. Alfaguara, 1994.