

mismo tiempo el valor que representaba, ya que su valor metálico correspondía a su valor monetario. Era, pues, al mismo tiempo, aquello que significaba. Eso es precisamente lo que distingue a la palabra poética: que no se limita a ser un mero indicador que nos aparta de sí para que lleguemos a otra parte, como ocurre con la moneda corriente o el billete de banco, necesitados de cobertura; más bien es ese apartarnos de ella una vuelta a la misma: es la palabra misma la que da cobertura también a aquello de lo que habla. Ésta es la experiencia que todos realizamos con la palabra poética. Cuanto más familiar nos resulta un fenómeno poético, tanto más expresivo y presente es el mensaje. La distinción peculiar de la palabra poética consiste en la forma en que se presenta a sí misma al presentar algo».

Pero, ¿de qué público se habla? ¿Es realmente el destinatario del poema el público? ¿El propio poeta puede ser el intérprete de su obra?

Eliot prevenía de que un poeta adquiriera un amplio público rápidamente (se utiliza más el término del mundo del espectáculo que el de los lectores). Eliot hablaba del público imprescindible, un público reducido en cada generación. El éxito de lectores era para él sospechoso: el poeta no estaba haciendo algo nuevo, sino repitiendo esquemas que la gente ya conocía de los poetas anteriores. Cada época exige cosas distintas a la poesía, y Sefris matiza esta opinión del autor de los *Cuatro cuartetos*: «Cada época mira al arte de forma diferente y le exige cosas diferentes». Pero Benn, que confiesa que esta cuestión le subyuga, da una respuesta contundente que toma de un «tal» Richard Wilbur: «Un poema está destinado a la Musa, y el deber de ésta es, entre otras cosas, encubrir el hecho de que los poemas no van dirigidos a nadie». Todo coincide así en la lírica benniana. La Musa es la receptora, no la inspiradora. Quizás el desconocimiento de muchos poetas de esta característica, sea la causa del desprecio de Ella y de que, como nos comenta Auden, se ría de muchos poetas dictándoles necesidades. El poema, así, encerrado en sí mismo, carece de inspiración, se crea a sí mismo, es monológico y anacorético. Julio César, en *La guerra de las Galias*, comentaba cómo los druidas se aprendían de memoria los poemas y no encontraban apropiado entregarlos a la escritura, no querían que se volvieran propiedad común. Gadamer habla de un Tú que es el Tú del Yo, «el poema se convierte así en la enunciación expresa de todos nosotros». ¿La Musa de la que habla Benn es la Diosa Blanca de Robert Graves? Graves se refiere más a un ser que inspira que a uno que le invoca.

¿Cuál es la utilidad o la función de la poesía en la actualidad?, se preguntaba Robert Graves en el prólogo a *La Diosa Blanca*. Eran los años finales de la década de los cuarenta cuando se publicó la primera edición inglesa de esta obra ensayística, cuyo subtítulo es del todo significativo: *Gramática histórica del mito poético*. Esa función consistía en *recuperar para el*

poeta y la poesía el sentido trascendente, oracular y ritual que tuvo. Para Graves la función y utilidad del género poético permanecen, solamente su puesta en práctica ha cambiado. El hombre moderno (y él se refiere concretamente al de una posguerra colectiva y sangrienta) ha trastocado el orden armónico de la naturaleza, y a través de la poesía hay que advertirle de la desobediencia culposa en la que ha incurrido. Graves escribe algo que yo firmaría gustosamente como poética: «La actual es una civilización en la que deshonramos los principales emblemas de la poesía. En la que la serpiente, el león, el águila corresponden a la carpa del circo; el buey, el salmón y el jabalí, a la fábrica de conservas; el caballo de carreras y el lebre, a las pistas de apuestas; y el bosquecillo sagrado, al aserradero. En la que la luna es menospreciada como un apagado satélite de la Tierra y la mujer considerada como personal auxiliar del Estado. En la que el dinero puede comprar casi todo menos la verdad y a casi todos menos al poeta poseído por la verdad».

La *Gramática histórica del mito poético* es para Graves la recuperación de los símbolos que subyacen en la flora y la fauna que durante siglos sirvieron de referente al hombre. La pérdida de esta subliminalidad convierte a la escritura poética en una *fracasada alquimia*. Esta obra densísima de Graves, autor polifacético que ya antes de la serie televisiva basada en su novela *Yo, Claudio* era uno de mis autores preferidos, en cuanto que practicaba con maestría ese género literario de difícil dilucidación entre la novela histórica y la biografía, no pretende más que redescubrir «los rudimentos perdidos y los principios activos de la magia poética que los rige».

Graves recuerda que los antiguos celtas hacían diferencias entre el poeta y el cantor ambulante. El primero de ellos tenía una caracterización cuasi sacerdotal y además una serie de poderes jurídicos; mientras que el cantor servía para entretener. El poeta contemporáneo, para Graves, contiene más características de este último que del primero. Y Graves con una ironía y una agudeza proverbial, no sólo critica a estos «imitadores», a estos «falsificadores», sino que también y de manera muy especial a los críticos literarios «cuya función consiste en juzgar a toda la literatura de acuerdo con las normas del cantor ambulante, su valor de entretenimiento».

Pero ¿quién es la Diosa Blanca? De alguna manera Graves la identifica con la Musa, con el principio y el origen del sentimiento poético. Su invocación crea el verdadero poema que se transmite a los lectores a través de una serie de manifestaciones físicas consistentes en que «los pelos se ericen, los ojos se humedezcan, la garganta se contraiga, la piel hormiguee y la espina dorsal se estremezca».

Si bien en casi toda la narrativa de Graves existe ese intento de fidelidad a los hechos históricos, la idea del mito no está congelada. La sociedad

contemporánea los desterró como punto de referencia del inconsciente colectivo y los sustituyó por falsos testafierros.

El poeta, por lo tanto, tampoco es el destinatario de su propio poema, ni como autor ni como lector del mismo. «El poeta no puede saber quién es; ni sabe siquiera lo que busca. El filósofo, al menos, sabe lo que busca y por ello se define fi-ló-so-fo. El poeta como no busca, sino que encuentra, no sabe cómo llamarse», escribe María Zambrano. Eliot lo dejó dicho muy claramente: el poeta conoce la historia de su poema, pero el verdadero significado del poema —una vez escrito— está entre lo que significa para los demás y lo que significa para él mismo. El poeta, a lo largo del tiempo, puede olvidarse de la historia de su poema y convertirse él mismo, solamente, en un simple lector. Para Eliot, un poema puede contener mucho más que lo que reconoce la conciencia de su autor.

Pero entonces, ¿se puede explicar un poema? ¿Quién tiene la paternidad?

Benn retoma un verso de Mac Leish metamorfoseado también por Eliot y Auden que dice: «Un poema no expresa absolutamente nada; un poema es». Auden lo expresará afirmando que un poema no debe significar, sino ser. Para Schelling, «Dios es el Señor del ser», comenta María Zambrano, y añade «toda poesía no es sino servidumbre, servidumbre a un señor que está más allá del ser». Seferis, en una de sus lecturas del autor de *La tierra baldía*, nos rescata esta otra reflexión: «La finalidad del poeta no es describir los objetos, sino crearlos al nombrarlos». Él mismo comenta que a la poesía, al poema, no se le puede pedir lo que no puede darnos, dado que su lenguaje no debe relacionarse con la analítica, la lógica científica, «con aquella parte del alma humana que no es incomprensible», y citando a Longino añade: «porque no conduce a los discípulos a la persuasión, sino a los seres prodigiosos al éxtasis». Volvemos a las respuestas anteriores y quizá todavía posteriores. Un poema informativo, didáctico, moral, social o realista, también dramático, puede explicarse, entre otras cosas, porque está vinculado a una historia personal o colectiva; mientras que el poema filosófico, de pensamiento, o la lírica benniana, carece de historia —o al menos lo intenta—. Y esa condición de no histórico es lo que, a decir de Auden, le impide mentir. Se puede gozar un poema comprendiéndolo, pero también hay otra poesía que se comprende sin tener que explicarla. Para Eliot, se puede explicar un poema investigando de qué está hecho y qué causas lo originaron y así comprenderlo, pero siempre habrá que captar su entelequia que se escapa a la explicación causal, biográfica: «en toda gran poesía, hay algo que debe mantenerse inefable por completo (...) hecho el poema, ha sucedido algo nuevo, algo que nada que haya sucedido antes puede explicar del todo». Para Eliot ésa es la verdadera creación. Un poe-

ma puede analizarse al margen del poeta y del resto de su obra; además, para Eliot, no hay una única interpretación correcta de un poema.

Benn, al referirse a la paternidad del poema, dado que el propio poeta no puede del todo llegar a la comprensión del mismo y, por lo tanto, todo lo más sería un coautor, cita la opinión de Albert Fabri, tan ingeniosa y rotunda como la de Richard Wilbur (es curioso cómo Benn cita opiniones que le son recientes y de gentes cuyo prestigio le es desconocido). Fabri afirmaba, y así se lo acepta Benn, que la cuestión acerca de la paternidad de un poema es, en todo caso, «ociosa. Un individuo —que no ha de ser reducido a X— tiene parte en la paternidad del poema, en otras palabras, todo poema tiene su cuestión homérica: cada poema es de varios autores, o sea, de un autor desconocido». Para Benn un poema no expresa absolutamente nada, *es*. El poema es algo autónomo, tiene vida propia y las palabras lo son todo. Eliot y Benn coinciden en la opinión de Mallarmé: «Un poema no está hecho de sentimientos, sino de palabras». Valéry relata exactamente el origen de esta frase que no es tal cual reproducen —seguramente de memoria— Eliot y Benn. El pintor Degas, comenta el autor de *El cementerio marino*, hacía versos, pero tenía muchas dificultades para su redacción. Un día le dijo a Mallarmé: «Su oficio es infernal. No llego a hacer lo que quiero, y sin embargo estoy lleno de ideas». Mallarmé le contestó que los versos «no se hacían con ideas, sino con palabras». Y el poeta, a decir de Valéry, el más mallarmeano de los poetas, «dispone de las palabras muy diferentemente de lo que lo hacen el *uso* y la *necesidad*». Benn, a pesar de defender estos presupuestos, concedía al poema algo de humano, «detrás de todo poema siempre se encuentra el autor, su esencia, su ser, su situación interior», algo realmente contradictorio con su discurso hermético, con el método que trata de explicar, aunque como dice María Zambrano, la poesía es «ametódica» porque lo quiere todo al mismo tiempo. Benn incluso llega a afirmar que la poesía pura debe conservar cierto grado de «impureza». Benn volvía a contradecirse cuando, respondiendo a cuál era el objeto del poema no respondía aquí, como parece sugerirlo en otros lugares, al poema mismo, sino al propio poeta.

Gottfried Benn, directa o indirectamente, se refiere ininidad de veces a T. S. Eliot, y este último le dedica prácticamente la mitad de su conferencia titulada «Las tres voces de la poesía», pronunciada en 1953. El poeta católico inglés muestra el haberse leído con interés «Los problemas de la lírica». Ambos comparten los criterios generales que he venido exponiendo a lo largo de este artículo, aunque como ya he dicho y matizado, Benn es totalmente extremista en sus posiciones teóricas; mientras que Eliot, aunque inclinándose hacia una poesía pura y sacra, es capaz de comprender y defender los otros tipos de poesía a los que también me he referido.