

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 Rzacz 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.

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