

## Reflexiones sobre mis medios

Carl Rakosi

Traducción: Juan Alcántara

Al investigar el efecto que producen ciertas formas en mis poemas, me topé con una interesante conexión con la música. No es necesario decir que ciertas formas fueron más apropiadas que otras para ciertos contenidos. La línea larga, por ejemplo, fue evidentemente más apropiada para desarrollar una extensa representación, mientras que la corta lo fue para presentar una ocurrencia o una imagen. Aparte de esto, sin embargo, la forma conservaba siempre algo que decir por sí misma. Un poema en forma de caja, por ejemplo, producía la sensación de estar empacado; una forma semejante a un rectángulo erguido hacía parecer severo al poema. Mientras más largo era el rectángulo, más tenso parecía, hasta llegar a verse, por último, constipado y puritano. Romper este molde y permitir más espacio entre las palabras y las líneas, así como cambiar sus posiciones fijas, inmediatamente hizo que el poema se viera más ligero y elegante, cómodo para el ojo; también parecía liberar su espíritu lírico y devolverlo a su impulso original.

Fue en este punto en donde percibí una conexión con la música, ya que cuando amplí el espacio habitual entre las palabras, me di cuenta de que las estaba registrando en la mente como entidades individuales, y señalando que ahí era donde la mente debería (y debe todavía) detenerse a meditar en las palabras para suscitar sus asociaciones. De la misma manera, cuando amplí el espacio entre las líneas —lo suficiente como para hacer que el lector se preguntara por qué— y las moví a la derecha y a la izquierda, me di cuenta por primera vez de que el espacio entre las palabras y las líneas no era una nulidad —como siempre lo había asumido—, que cuando lo liberaba de su molde se volvía expresivo, un elemento más de la partitura del poema, por decirlo así; y cuando no me precipité, como de costumbre, hacia las palabras, sino que me quedé ahí, me di cuenta de su efecto subliminal, de ninguna manera distinto a los silencios de un cuarteto de Beetho-

ven, durante los cuales el espíritu del escucha es invitado a resonar con la emoción que se está expresando en las notas. A esta resonancia se anticipa el compositor en sus anotaciones de *tempo*, que instruyen al intérprete acerca de qué tanto silencio debe permitir entre las notas, y que constituyen una parte de la música, tanto como las notas mismas; este silencio es, de hecho, el elemento necesario que da a la música su máxima hondura y su especial capacidad para conmover. Basta imaginar una partitura con silencios idénticos entre las notas, como en una canción popular, para darse cuenta de que esto es así.

¿Qué puede hacerse con esta correspondencia? ¿Son realmente equivalentes los espacios entre palabras y líneas y los silencios entre las notas? No me siento capaz de llevar esto más lejos sin volverme abstracto y difuso; y no tiene mucho sentido, de todas maneras, proclamar que sí lo son. Es mejor preguntarse qué correspondencias y conexiones hay entre las intenciones y los efectos de la poesía y aquéllos de la música, y cómo los afecta en esto la naturaleza específica de sus recursos. Pero no para todo tipo de poesía y de música, por supuesto. Jamás sería capaz de desenmarañar algo así; sólo para la poesía lírica, más cercana, según mi parecer, al impulso poético original (y que no debe confundirse con las ganas de escribir poesía que en nuestros días parecen tener todos aquellos que poseen un ego y un problema), y para la música de cámara.

Ambas apuntan al corazón. La música viaja directamente hacia él y lo arrebató. El efecto es instantáneo. Pero no ocurre así con la poesía. Su impulso lírico es atemperado y modificado desde el principio por la naturaleza misma del lenguaje, que conlleva en sí mismo expectativas cognitivas. Para llegar al corazón el impulso lírico tiene que sortearlas mediante una tortuosa y compleja ruta de timbres, cadencias y asociaciones de palabras. Su naturaleza es la oblicuidad. En realidad, su efecto depende de eso y de la sutileza y el encubrimiento; de otra manera el poeta sería acusado de manipular al lector. Algo así como un juego entre el impulso y el lenguaje, en el cual el lenguaje permite al impulso seguir su camino, pero no abierta y directamente. En retribución, el impulso cede en parte y acepta la responsabilidad de las exigencias cognitivas del lenguaje.

No es de extrañar, entonces, que al poeta, al hombre de palabras, lo sorprenda una y otra vez que la música pueda alcanzar sus efectos sin ninguna palabra o recurso visible; que su gran poder, de hecho, provenga de ese hecho. Podría pensarse que los compositores creen que este gran mundo de profunda emoción —debido al cual la experiencia de la música es la más existencial de todas las artes por su cercanía con el ser puro— es el mejor de los mundos posibles. Pero no es así. No están por completo satisfechos. Aparentemente perciben que algo les falta, ya que ellos también se vuelven a veces hacia las palabras, o le asignan un sentido verbal o realista a la música —la cual no es en ningún sentido verbal o realista— pretendiendo que lo que tenían en mente era un equivalente en música a esta o aquella realidad. ¿Acaso no el mismo Beethoven terminó la *Novena sinfonía* con la “Oda a la Alegría” de Schiller? ¿Y no puso Schubert música a Goethe y a algunos poetas menores, para no mencionar a Poulenc que recurrió a Apollinaire y a Max Jacob, etc.?

Quizá no debemos sorprendernos. Después de todo los compositores tienen entendimiento tanto como emociones, y no puede esperarse que estén siempre satisfechos sólo con un mundo de emociones. A ellos también se les ha provisto de expectativas cognitivas y, tarde o temprano, sienten la necesidad de las palabras.

Para un poeta, sin embargo, la conjunción de música y poesía en una canción de arte no es un acontecimiento afortunado. Desde mi punto de vista, se trata de un encuentro en el que ambas pierden: la música sufre por no permitírsele por sí misma desarrollarse al máximo, mientras que la poesía queda reducida al ser despojada de su propia musicalidad, al ser tomada por la imaginación creativa de un arte diferente, de un pensamiento y una voz diferentes, y al quedar constreñida a desempeñar un papel secundario. El único que se beneficia es el cantante. Sólo cuando las palabras de un poema no se sostienen por sí mismas es posible una mejoría. En ese caso, uno puede en mayor o menor grado desentenderse de las palabras y atender exclusivamente a la música y a la voz del intérprete. ¡Qué complejo trabajo para el cantante estar a caballo entre dos universos y tener que expresar ambos! Es quizá imposible.

Si bien es cierto que en ocasiones el compositor se siente incompleto sin las palabras, es igualmente cierto que un buen poeta no se siente completo sin música en su lenguaje. De hecho *la oye* mientras trabaja en su poema... Las dos artes suspiran, por decirlo así, una por la otra.

Como lo he dicho ya, en este universo hay otra fuerza trabajando, algo así como un contrapunto: el silencio entre las notas. Me siento arrastrado hacia ese silencio y, una y otra vez, vuelvo a él para sentir ahí el poder de esa fuente original de la existencia de la cual surgen toda emoción anterior a las palabras y toda expresión verbal. Al principio no me doy cuenta de este poder que en el poema está determinado por los espacios en blanco entre las palabras, pero en cuanto pronuncio las palabras para mí mismo, percibo algo similar, aunque amortiguado.

Volviendo al asunto de la forma, puede asegurarse que, en la medida en que las personas difieran entre sí y los poetas tengan imaginación y busquen ser originales y distintos —o simplemente ellos mismos—, y en la medida en que el mundo siga cambiando, lo mismo que las experiencias de los poetas en él, siempre habrá nuevas formas. Tiene que haberlas. Pero una nueva forma puede ser muy buena para un poema, o indiferente, o algo fastidioso y hasta perturbador. Aunque sea obvio es necesario decirlo, ya que la experimentación ha adquirido tanto prestigio a lo largo de los años que por inercia tiende a ser reverenciada independientemente de si es buena o mala.

Para mí no fue necesario inventar formas nuevas, porque cuando empecé a escribir Williams y Cummings habían desarrollado ya algunas con estimulantes posibilidades para el nuevo contenido en el que me estaba introduciendo. Así que al hacer un poema mi atención se centró en otras cosas más difíciles y problemáticas para mí.

Sin embargo, con el paso del tiempo algunas nuevas formas llegaron hasta mí, pero siempre en respuesta a algún contenido en particular y a aquello que encontraba visualmente placentero y significativo sobre la página. Me gusta más una apariencia ligera y elegante, pero esa apariencia no es apropiada, sin duda, para cualquier tipo de poema. Hubiera convertido a mi poema "The Old Poet's Tale" —un poema narrativo algo largo— en una cosa

fea y desarticulada. Lo que ese poema necesitaba era algo que a la vez expresara movimiento y control. Así fue como llegué al terceto sin rima, que expresa movimiento a lo largo de una línea recita... exactamente lo que es una narración.

Por otra parte, escribí "Spring Fantasy" en una forma larga, muy fina, descarnada —no más de una o dos palabras en cada línea—, debido a que el poema es sobre un cartucho fonográfico —largo y estrecho—, y a que las ideas y las imágenes en el poema estaban firmemente comprimidas y enredadas como en un cartucho. Demasiado simple, quizás, pero pensé que hacer que la forma y el contenido hablaran con una misma voz era más efectivo para este poema en particular que una apariencia atractiva.

En general, la forma parece ser de alguna manera importante en proporción al tamaño del poema. Un poema corto es prácticamente el mismo sea cual sea la forma que se use. La innovación le ayuda poco. Mientras más largo sea un poema, más parece necesitar una forma, no sólo para preservarlo de la desintegración, sino también para que exprese ese pedacito subliminal que alude a su diseño y significación generales. La innovación formal, en consecuencia, podría ser una necesidad orgánica para el poema largo.

Eso nos lleva a qué tipo de poema está uno escribiendo. Si, por ejemplo, uno está siendo satírico, irónico, extravagante, el asunto está por entero depositado en el contenido. Las invenciones formales en este caso serían más bien inútiles, incluso perturbadoras.

Las formas nuevas son también, en cierto sentido, el producto de una actitud. Una persona para la cual escribir es un divertimento intelectual o una forma de juego, se verá constantemente motivada a inventar nuevas formas. Inventarlas es parte de la diversión, el reto mismo, lo interesante. Pero para quien la poesía no es un juego, la preocupación por las innovaciones será desagradable, absurda, en suma, porque sitúa los recursos antes que la vida real en el poema; en el mejor de los casos reduce el poema a la dimensión del recurso, en el peor, lo corrompe. Cummings es un ejemplo apropiado. Después de que uno se acostumbra a sus nuevos recursos y aprende a vivir con ellos, pierden su novedad y resulta claro que tuvieron la finalidad de impresionar a los lectores para hacerse admirar como un sujeto atrevido. En lo que concierne a la poesía, no sirven sino a la finalidad de llamar la

atención sobre sí mismos como invenciones. En otras palabras, se sirven a sí mismos.

No puede negarse que para el escritor inventar nuevas formas es una importante y estimulante ocupación, a menudo necesaria para manifestar su individualidad y originalidad. Pero no debemos engañarnos al respecto de lo que es importante para el lector. Un lector que no es un historiador de la literatura participa de una experiencia diferente cuando lee un poema. Para él lo único importante es el poema mismo, su valor inherente y su perdurabilidad. En otras palabras, la significación que tiene para el poeta inventar algo no puede ser transferida al poema. Este tiene que sostenerse por sus propios méritos.

Es inútil decir que esto mismo es verdadero para todas las artes. Muchas formas nuevas son inventadas constantemente, y en ningún lugar más audaz y extensivamente que en la pintura moderna. Las ideas que están detrás, sin embargo, indican que las intenciones del pintor tienen una finalidad más profunda y universal que las formas en sí mismas. Kandinsky, por ejemplo, dice: "Todo tiene un alma secreta, incluso el brillo del botón blanco de unos calzones desde un lodazal en la calle". Yo también tengo la sensación de que esto es cierto, pero al mismo tiempo lo rechazo como absurdo. Trato, sin embargo, de llegar a un acuerdo. ¿Será que mi naturaleza de poeta me ha hecho investir a la materia con un alma? ¿O simplemente he sido condicionado por mis lecturas? Ambas posibilidades me parecen mucho más remotas que el sentido de la materia en Kandinsky o en mí.

Paul Klee va más lejos: "La misión del artista consiste en penetrar ese fundamento oculto en el que yace el secreto de todas las cosas". Y Franz Marc se deja ir a fondo: "El fin del arte es romper el espejo de las apariencias para que podamos ver al ser en la cara". Me resulta inquietante descubrir que una intuición profunda en mí está de acuerdo, y me pregunto si no fue ésta una de las razones por las cuales el término "objetivista" nunca me pareció satisfactorio. En todo caso la misión del artista termina ahí, pero no la inclinación filosófica. Esta sigue, porque conocer el sentido del sentido mismo es sólo un paso para conocer la naturaleza del ser, y esto a su vez es sólo un paso para conocer el sentido del ser. ¡Pero qué paso! Y qué frágil hilo de fe sostiene todo esto.

En vez de ir hacia adelante, me he vuelto en el tiempo: hacia Mercurio, de quien los alquimistas medievales pensaban que era el espíritu misterioso detrás de todas las cosas en la naturaleza. Y más lejos aún, hasta el hombre prehistórico contemplando una roca. Qué extraño encontrarme ahí a mí mismo, el Sr. Rakosi, el pre-adamita.

En relación con todo esto en alguna medida, no he sido capaz de representar lo que es la abstracción. La abstracción es aquello por medio de lo cual la mente expande el sentido y trasciende sus propias limitaciones. Cuando un artista la usa, intenta trascender las limitaciones de sus medios. Gabo, por ejemplo, casi triunfa al intentar descartar el material mismo del que están hechas sus esculturas. El producto final parece tan puro que podría pensarse que es sólo una forma en el espacio —y sin duda lo es, porque el hábitat de la escultura *es* el espacio. En contraste, el hábitat de la poesía no está en el espacio, no está siquiera en la naturaleza, sino por completo en la mente y en aquello que la mente ha habilitado para manifestarse a sí misma: el lenguaje. Una situación en la que sólo el autocontrol, el discernimiento y un compromiso con lo humano pueden proteger a la poesía de los abusos de la abstracción, la cual tiende a hincharse si se deja libre.