

Delta, grabado

ÍDEAS SOBRE EL SIGNIFICADO DE LA FORMA

Robert Duncan

Traducción: Martha Block*

Las fases del significado en el alma humana podrían ser como las fases de la luna, y, aunque los racionalistas se opongan a la imaginación, todos los hombres podrían ser uno, puesto que surgieron de una misma tierra, un mismo océano ha sido su madre y su padre, la luz y el calor de un mismo sol, el cual no permanece estático sino que bulle en su propia energía que es un desorden en busca de intensidades mayores, así como en su sino o sueño de perfección, que es un orden en el que toda luz, calor, movimiento, significado y forma se consumen en su tránsito hacia el frío. Todo lo cual fue concebido por los hombres en las leyes de la termodinámica.

Pero si nuestra vida, como sospechaban los gnósticos y Blake, es una mezcla de rayos de muchas estrellas que son soles de todas clases, ¡ay! si tenemos tantos padres, o si, como temían los teósofos, fuimos engendrados en la química diversa de los planetas, permitamos, con todo, que cese la guerra y que prospere el adulterio, pues mi alma se colma de horror y de soberbia cuando recuerda la demanda de la mente contra la mente y un tonto me felicita por la rima de unas líneas cuyo significado, de comprenderlo, merecería su desprecio y me encrespo con pensamientos de venganza y de triunfo.

* Agradezco a William Rowe por la cuidadosa lectura de esta traducción y sus múltiples sugerencias. M.B.

Así pues, digo “dejemos que los rayos se mezclen” y, en contra de los gnósticos que decantarían las chispas del espíritu de todo lo que es materia, y en contra de los positivistas y semiólogos que liberarían la materia de su inspirado caos, yo me alegro de que existan la noche y el día, el Cielo y el Infierno, el amor y el odio, la medida y el éxtasis, juntos en un pequeño lugar. Y, puesto que he reconocido la muerte, querría poder abrirme a todo lo que es.

she said, Sir, it is a most beautiful fragrance
as of all flowering things together;

(ella dijo, Señor, es el más bello aroma / como el de todas las cosas floreciendo juntas;)

Así, lo expresó H. D. hace quince años, en *The Flowering of the Rod*: “Pero Kaspar sabía que el sello del jarro estaba intacto”. Y William Carlos Williams al final de “Asphodel”:

Asphodel
has no odor
save to the imagination
but it too
celebrates the light.
It is late
but an odor
as from our wedding
has revived for me
and began again to penetrate
into all crevices
of my world.

(El asfódelo / no tiene aroma / salvo para la imaginación / pero también / celebra la luz. / Es tarde / mas un aroma / como de nuestra boda / revive para mí / y ha comenzado a penetrar otra vez / en todas las fisuras / de mi mundo.)

El final de obras maestras... el principio del testimonio. Su maestría, dúctil al juego de las formas, abre un pasaje entre lo que está en el lenguaje y lo que está en sus vidas. A esta luz, que algo tiene que ver con todas las cosas floreciendo juntas, una libre asociación de cosas vivas, entonces, pues mi anhelo, más allá de los gobiernos, es por una cooperación cuyas semillas podrían estar en el verso libre o en el pensamiento libre o en aquellas otras asociaciones libres cuyas vidas Freud me ha hecho re-memorar, dando cabida a la luz del reconocimiento y, por lo tanto, del significado, a aquello que había sido sólo pecado y culpa, herejías, vergüenzas, heridas;

que algo podría tener que ver con seguir una frase a lo largo del decurso de una emoción, hasta que la ley se transforma en melodía y la imaginación, desplazándose a su antojo, ¡a las estrellas!, puede volver para penetrar, el más bello aroma, en todas las fisuras de nuestro mundo;

a esta luz intento describir lo que más odio, lo que con más persistencia parecería excluir o malentender la exuberancia de mi alma:

CONVENCIÓN, CONVENIENCIAS, Y VERSOS REGULARES

La forma, para la mente obsesionada por la convención, es significativa sólo en tanto pone en evidencia un control. Aquello que carece de rima y de razón es un cacharro que debe ser sustraído del horizonte de la mente. Todo se reduce a una cuestión de reglas y conveniencias, de gusto, racionalización y sentido común. Más lejos, tan lejos como el París o el Londres que empezaban a volverse populosos en la Edad de la Razón, yace el hedor a excremento y pestilencia. En cuanto se pierde la sensación de control, se pierde el sentimiento de la forma. Había que circunscribir la realidad del mundo y los hábitos de los hombres a un campo —o corte, o salón, o a una explicación racional— que dejara afuera todo aquello que inspirara temor. Es ésta una magia que sobrevive aún en la Ciencia Cristiana y en la Nueva Crítica, una magia capaz de

extirpar lo razonable de su hormigueante trasfondo de sinrazón. En los más diversos campos, todos los hechos que escapan a la regulación racional son excluidos y aparecen, entonces, como error, tribu salvaje, supersticiones y multitud anárquica, pasiones, locuras, entusiasmos, malos modos. Había que fumigar o eludir la metáfora (concebirla como el producto de la fantasía o el ingenio del autor), de modo de liberar la mente de lo poético, allí donde la metáfora se aproxima peligrosamente al universo de correspondencias físicas de Paracelso, a una vida en la que los hombres y las cosas comienzan a mezclarse, a traspasar las fronteras del conocimiento. Los poetas, que una vez tuvieron sueños y epifanías, acogen ahora sólo artificios y ornamentos. El amor, que antes fuera una pasión, es reemplazado por el sentimiento o el afecto razonable. Una piedad racional y el respeto a Dios se alzan ante la inspiración divina y la posesión demoníaca. La lucha era por poseer ideas, y no permitir que éstas lo poseyeran a uno; por el dominio del buen gusto, de la razón, de la regla racional —absoluta y clara—, pues más allá yace el claroscuro donde las fuerzas cooperan y las simpatías se mezclan. El hechizo de esta magia ronda hoy a todos los hombres sensatos, rodeándolos con, y luego, protegiéndolos de, las sombras que arroja el Iluminismo, la oscuridad de posibilidades que la razón no alcanza a abarcar, el universo de pensamiento y sentimiento del que podemos participar, pero al que no podemos dominar, donde servimos a las cosas aun mientras nos servimos de ellas.

Este marco mental conserva todavía hoy un lugar prevaleciente. En los círculos literarios (las sociedades literarias fueron la expresión de este genio profiláctico contra la experiencia), son tantos los mentores del buen gusto y del ingenio, de lo que debe ser, “pavoneándose en la gloria de hacer trastabillar a los pies laureados” con sus líneas ceñidas a las reglas del verso yámbico y del espondeo, fantasmas de la convención victoriosa ante los potenciales desórdenes o música que amenaza con la contaminación de los acentos en el habla de nuestra lengua.

Así, la señorita Drew, elegida al azar en la biblioteca, entre

los estantes que recogen la ponderada opinión académica actual sobre poesía, dice, en su definición del arte de la poesía: “Una disposición métrica es en sí misma simplemente un marco mecánico, una convención, dentro de la cual y contra la cual el poeta ordena su movimiento poético particular”, refractaria, pues, a toda posible idea, así como, por contraposición, a Carlyle no lo asustó la idea de una música que el poeta busca en el corazón de las cosas. Carlyle comprendió que la clave de esa música yace en la melodía (la cual, presumimos, la señorita Drew no oyó jamás) de la lengua misma, por lo que “toda habla, aun la más común, tiene en sí misma, algo de canto: no hay en el mundo parroquia que no tenga su propio acento: el ritmo es el *tono* con el que la gente *canta* lo que tiene que decir.” Pero a Carlyle, en esas conferencias de 1840, le interesa el retorno del espíritu heroico. La señorita Drew es una combatiente de estos tiempos por el hombre en sus justas proporciones, una devota de ese demonio de la crítica al que Pound, en sus *Cantares*, llamó Pusilanimidad.

Contrasta la voz y el espíritu de Carlyle, en quien la imaginación aparece como intuición de lo real: “Todas las cosas profundas son Canto. El canto parece ser nuestra más íntima esencia, como si todo el resto no fuera más que envoltura y cáscara. Es el elemento primordial en nosotros, así como en todas las cosas. Los griegos concibieron la Armonía de las Esferas; fue su sentimiento de la estructura interna de la Naturaleza, que el alma de todas sus voces y expresiones era música perfecta. A la poesía, en consecuencia, la llamamos pensamiento musical. Poeta es quien *piensa* de ese modo. En el fondo, esto depende todavía del poder del intelecto; es la sinceridad de un hombre y la profundidad de su visión lo que lo convierte en poeta. Véase con profundidad suficiente y se verá musicalmente, pues el corazón de la Naturaleza es en todas partes música.” Por oposición, la voz y el espíritu de la señorita Drew: “La convención establece un modelo de efectos sonoros recurrentes que resulta agradable al oído. Es un elemento dentro de un movimiento más amplio, el ritmo. Ritmo significa flujo, y el flujo está determinado por el significado más que por el metro, por el

sentimiento más que por el pie. Representa la libertad que el poeta puede permitirse dentro de la restricción que él mismo se impone. Es la voz personal que habla a través de la convención formal.”

Lo que revela el contraste, por el alcance de la imaginación, del estilo, del pensamiento, es, quizá, injusto. Carlyle es un espíritu obviamente motivado por el genio; la señorita Drew, un espíritu obviamente motivado por lo que ella llama “una restricción que uno mismo se impone”. Pero el genio de la convención, espléndido en los siglos diecisiete y dieciocho, puede resultar pequeño y trivial en el nuestro. El pensamiento de Carlyle descubre un horizonte del cual nuestra sugestiva ciencia lingüística nos hace responsables, si es que la naturaleza de las cosas merece nuestra atención. El pensamiento de Carlyle, avanzando hacia la estructura interna de la Naturaleza, tuvo intuiciones sobre la estructura interna del lenguaje. La ciencia de Sapir y Whorf tiene sus orígenes en el pensamiento de “El Poeta como Héroe”. Del mismo modo que, como nos lo hace ver la señorita Drew, uno de los baluartes de la convención, de todos los hombres sensatos, está contra lo heroico.

“El culto de Pound por el *Imaginismo*, prosigue la señorita Drew, no reclama acento rítmico alguno, sólo una clara imagen visual en líneas que siguen, presuntamente, la pauta de la frase musical. Al leerlas en voz alta se hace imposible distinguir entre estas pautas y la prosa. El resultado ha sido una avalancha de poemas tales como “The Red Wheelbarrow” de William Carlos Williams, lo que prueba únicamente, si acaso, que las palabras no pueden tomar el lugar de la pintura.”

Es de la esencia del credo racionalista el que seamos protegidos, gracias a la magia de lo que conviene en considerar correcto los hombres razonables, de información insensata o desconcertante. En el presente caso, para poder seguir la perspicacia de la señorita Drew debemos ignorar (en agresiva oposición a los hechos) o mantener la inocencia respecto de (en pasiva evasión de los hechos) la historia (lo que el imaginismo realmente fue), la poética (lo que Pound realmente dijo sobre el tono y la duración, el acento y la frase musical), la *gestalt* (qué es en realidad una pauta en el tiempo

y cómo la poesía y la música tienen, por su extensión temporal, características comunes), la lingüística (lo que el patrón real de vocales y consonantes, acentos y alturas, es en la lengua), y, finalmente, debemos resolvernó a leer "The Red Wheelbarrow" de modo que encaje con el decreto de la señorita Drew en cuanto a que "es imposible distinguir entre estas pautas y la prosa".

El vicio de entrada en la opinión de la señorita Drew está en que ella descuenta que nosotros nos someteremos a su autoridad. Su alusión a "un marco de referencia mecánico", "que ordena el movimiento", "determinado", "impuesto", "pretendidamente" y, luego, "debe", "y no debe", "es imposible", "no es posible", es el efluvio de una mente aferrada "a la restricción que ella misma se impone" contra toda experiencia. Pero si, a la luz del poema, cuestionamos su autoridad, encontramos algunas diferencias en la pauta musical del poema que ella parece haber leído y que dice: "So much depends upon a red wheelbarrow glazed with rain water beside the white chickens" ("Tanto depende de una carretilla roja barnizada de lluvia junto a las blancas gallinas"), y el poema real. Mas parte de su doctrina afirma que la conformación de la línea sobre la página es cosa de convención, y revela, únicamente, que uno se somete, o que uno no se somete, a aquello que los hombres han convenido. La posibilidad de otros significados, que la línea puede indicar cómo debe ser leído el poema, resulta intolerable.

Así, se ve obligada a negar o a soslayar que las líneas son una notación dotada de significado, donde medidas silábicas de número variable alternan con líneas de dos sílabas para dibujar una danza que se brinda inmediatamente al ojo como modelo rítmico:

cuatro sílabas (dos palabras de una sílaba + una palabra de dos sílabas)
una palabra de dos sílabas
tres sílabas (tres palabras de una sílaba)
una palabra de dos sílabas
tres sílabas (tres palabras de una sílaba)
una palabra de dos sílabas

cuatro sílabas (una palabra de dos sílabas + dos palabras de una sílaba)
una palabra de dos sílabas

Debe menospreciar, no oír o negar la existencia de vocales que riman en “glazed” y “rain”, “beside” y “white”, y que dan un equilibrado énfasis a la medida al final del poema; debe ser aún más sorda para las relaciones complejas o sutiles entre las líneas sincopadas que abren el poema “so much” y “barrow”, “depends” y “red wheel”, “a” y “upon”.

Su mente fue instigada en toda su extensión para cerrarse a “*so much depends*” de Williams. La meta de su crítica no fue explorar el significado y la forma del poema, sino oponerse a él, permanecer ajena a la carretilla roja, ignorar sus vocales y consonantes, el recuento de sus sílabas y la articulación de sus acentos, sus uniones y su fraseo.

“Que cosas como ésta puedan agrandar –concluye al fin-, es un asunto personal, pero no se las debería llamar *verso*, pues esa palabra significa ritmo que vuelve y se repite, así como prosa significa seguir de largo.”

Pero semejante crítica es un monstruo en su mezquindad. A pesar de mi ignorancia sobre el verso convencional contemporáneo, salvo por la obra de Marianne Moore, de T. S. Eliot y de Robert Lowell, me doy cuenta que detrás de todo lo anterior hay un impresionante ejército de árbitros y acompañantes civiles, señoras especialmente adiestradas en cuartetos correctos, esbirros de la estrofa metafísica que apuntalan la línea contra el surgimiento, no tanto de doctrinas, como del genio poético o de la imaginación romántica, que trafican con premios (para tontos y de otras clases) para contrarrestar logros y reforzar las normas.

Académicos y profesores de literatura agravados por las presunciones poéticas de la señora Edith Sitwell.

¿Nuestras canciones sobre el universo, nuestras visiones del gran Amor que una vez se le apareciera a Dante, sosteniendo sobre la palma su corazón humeante, nuestros pensamientos y sentimientos, dotados de la originalidad con la que puedan haber

surgido para afluir desde sus orígenes en melodía, nuestros sueños, nuestra arquitectura, habrían de arribar por fin a casa, nada más que como elementos de una educación académica?

Como quiera que sea, estos círculos de crítica literaria y académica, han convertido la convención en una forma en sí misma, que rara vez alcanza una altura por encima de la formalidad general, pues (al igual que la informalidad de los "beats") se sostiene en lo que otros hombres piensan. Pero en la vitalidad de estos poetas, Marianne Moore o Robert Lowell, lo que da sentido y sustancia a sus versos convencionales es una necesidad íntima, antes que un oportunismo social. Las sílabas rigurosamente contadas, las rimas preestablecidas al final de cada línea y la conformación de las estrofas, todo ello surge a lo largo del poema, no de una restricción auto impuesta, sino de una necesidad psíquica.

La estrofa en Marianne Moore, debe ceñirse a la estrofa dondequiera que vaya la carga emocional, pues el saber depende absolutamente de una estructura caracterológica que se pone a prueba a sí misma en el saber. "Dime la verdad / en especial si es / ingrata," dice ella en "Light is Speech" y está el sentimiento de dar la cara a los hechos, de "pruébame, yo resisto". El poder sobre las cosas, que es la nota dominante en la estética del Hombre de Razón, se vincula aquí, por lo menos, con el poder de sobrevivir a las cosas que inspira el arte de Marianne Moore. No es la sutileza del movimiento y de la interrelación lo que inspira su danza, sino el reto que representan los obstáculos y las cosas particulares. "No más un mediador ilusorio" señala en líneas que mantienen su propia "vertical constante". Su metáfora no es nunca un artificio sino un enunciado significativo. No es, pues, convencional por clase social o prejuicio, sino por naturaleza. Pero ser convencional por naturaleza la pone en una posición personal y vulnerable; la modestia que la envuelve es una coraza, y revela, también, un irritado sentimiento de amenaza de violación.

En su fortaleza, como en su debilidad, deja traslucir su semejanza con el genio de la Razón defensiva.

Tampoco Robert Lowell es convencional meramente en el sen-

tido de lo que aprueban otros hombres; por el contrario, él sostiene sus líneas y establece sus rimas al borde del desastre. Su precisión surge no de un amor al melos, las partículas que contribuyen a la melodía, sino de una radical desconfianza del movimiento libre. Cuando en *Life Studies* sus líneas se hacen irregulares, evoca el movimiento en busca de equilibrio propio de los borrachos. El engaño es inmanente:

In the ebb-
light of morning, we stuck
the duck
-’s web
foot, like a candle, in a quart of gin we’d killed.

(En la pálida / luz de la mañana, metimos / la articulada
/ pata / de pato, como una vela, en la botella de gin que
habíamos agotado)

La notación de estas líneas es tan precisa como en William Carlos Williams, e igualmente admirable su destreza. Mas el concepto del verso no es libre sino temeroso. Mientras que en los últimos poemas de Williams, la articulación final da lugar a una temblorosa incertidumbre que permite una mayor condensación en la consecución de la forma, en *Life Studies* de Lowell la articulación aparece como un vacío en la medida que es la contraparte de un vacío en el contenido. Cómo / sentimos que / pueda este / pie / alcanzar / esa línea. / Allá.)

En *O To Be a Dragon*, Marianne Moore concibe, en “Combat Cultural”, términos que se relacionan directamente con el surgimiento de la Convención de lo Razonable durante los siglos diecisiete y dieciocho, confrontados con una amenaza intolerable:

I recall a documentary
of Cossacks; a visual fugue, a mist
of swords that seemed to sever

heads from bodies-feet stepping through
harp-strings in a scherzo.

(Recuerdo un documento / sobre cosacos; una fuga visual,
una bruma / de espadas que parecían cortar / cabezas de
cuerpos –los pies saltando sobre / las cuerdas de un arpa en
un scherzo.)

Al igual que Charles Bell, otra alma convencional quizá, en *Diógenes 19*, escribe sobre “las transformaciones del Renacimiento y el Barroco” que llenaron la arquitectura y las iglesias “de voluptuosos excesos”, precipitando la religión en un vértigo, “los contrastes dramáticos de un enérgico ego en la música religiosa tardía de Gabrielli y de Bach”. Y recordamos que la estética racionalista fue un esfuerzo heroico por lograr un equilibrio en oposición a esta admisión del vértigo, en oposición al vórtice de una visión acrecentada en sumo grado de lo que podía ser el hombre.

“No obstante”, Marianne Moore hace una pausa, y comienza su siguiente estrofa:

the quadrille of Old Russia for me:
with aimlessly drooping handkerchief
snapped like the crack of a whip;

(la contradanza de la vieja Rusia para mi: / con pañuelos que
caen ociosamente / cogidos al chasquido del látigo)

La tensión, la realidad del verso, depende de la fuerza con que es poseído por la idea de su energía como una violencia, y de su forma, como un reposo para que la poeta tome su posición. Pero los versos “con pañuelos que caen ociosamente / cogidos al chasquido del látigo” dan una imagen de innecesario convencionalismo en la obra ulterior de Marianne Moore, cuando el reconocimiento y la admiración la eximieron de la lucha que daba realidad a sus vigorosas líneas. Puesta a prueba, ella muestra su temple, despliega sus armas. Pero, expuesta entre los avisos del *New Yorker*, aparece

no como la roca desafiada por el tiempo, sino como una estrella con gestos triunfales.

A lo largo de su carrera, Marianne Moore dejó sentir, en algunos momentos, como en "An Octopus" o en "In the Days of Prismatic Color", una promesa de verso libre, donde el movimiento del lenguaje alcanza el vigor de un pensamiento y de un sentimiento no conscientes de sí. Allí, el número de líneas por estrofa varía en conformidad con el sentido espontáneo del movimiento, y la constante sensación del tempo da la medida, más que el recuento, sistemáticamente repetido, de las sílabas o el énfasis en las rimas al final de cada línea. Una proposición del poema es la difícil definición de lo que es "sofisticación" y de lo que son "las grandes verdades iniciales"; en "los días de Adán y Eva", o en "complejidad... prometida a la oscuridad", con humo, color alterado, lóbrego incluso, por una parte; y, en "cuando Adán estuvo solo", donde el color conserva su lugar en "la banda azul-roja-amarilla / de la incandescencia", por otra parte. Estos poemas conciben términos de una naturaleza en la que las cosas pueden aún mezclarse, aunque el alma está inquieta y la mente ha decidido ya sobreponerse a lo incierto.

Pero en aquellos poemas en que logra lo original y típico, la metáfora es la del animal o la del héroe que sobrevive gracias a la resistencia de sus nervios y de su espinosa armadura (de su protectora estructura de carácter). El convencionalismo da lugar a la personalidad. Ella se adapta a su propia sociedad. Individualidad, sí, pero en total dependencia de reglas y de órdenes, incluso al insistir en la propia individualidad. Su espléndido logro consiste en excitar nuestra admiración por su destreza, sus atrevidos equilibrios, y su resistencia a un pensamiento y a un sentimiento más hondos, en donde la propia personalidad se pierde. Su habilidad y su pericia son insuperables. Pero dependen de una autoconciencia acrecentada, y desvían, así, la atención de la poeta, y la nuestra al leerla, puesto que para poder personalizar la emoción nos exige eludir aquellas emociones demasiado ordinarias.

En la resolución de "In The Days of Prismatic Color" vemos

que ya estaban dadas esas condiciones cuando identifica la verdad con aquello que resiste, mas no con la experiencia que es resistida: "La ola lo podrá cubrir, si quiere", dice, donde "lo" es la Verdad y "ola" es la experiencia. "Cuando dice 'ahí estaré cuando la ola haya pasado', puedes creer que estará ahí." Evoca, en sus poemas más famosos, con sus imágenes de recios animales con corazas, un heroísmo de sobreviviente solitario, un retrato constantemente reiterado de su propia personalidad, fijada, como en "pájaro de alas pequeñas y magnífica rapidez para correr", por una poesía cada vez más especializada. Estos poemas se convirtieron en un método para afirmar virtudes tradicionales. Sacrificó la visión y el vuelo de la imaginación para vivir en términos de una firma personal.

En poemas como "Hometown Piece for Messrs. Alston and Reese", "Enough" y "In the Public Garden" sacrifica el carácter por lo que América ama en una personalidad pública. Donde aparecía un despliegue de obstinada determinación y admirable estructura protectora, hay ahora un lanzamiento de amables peculiaridades, un cultivo de encantadora indefensión. Ha hecho a través de su carrera un recorrido que tuvo un día, en la historia, con Dryden, su esperanzado comienzo; su dimensión heroica, luego, en la rabia de Pope y de Swift, y, por último, en nuestros días, sus motivos sociales cuando "un poeta inglés", como afirma Auden en la introducción a su *Book of Modern American Verse* de 1956, "puede dar por sentada la escritura y, por lo tanto, puede escribir sin una excesiva tensión o seriedad". Recordemos, pues se aplica también aquí, el "pañuelo que ociosamente cae" de "Combat Cultural", en esa profesional ausencia de excesiva seriedad, que es para Auden el secreto de la posibilidad superior.

La fase medular del Genio Racional se produjo cuando se encontró con la amenaza de una arrolladora expansión de la conciencia después de la apertura, a todos los niveles, que trajo el Renacimiento. La inspirada respuesta de la Razón fue restringir la conciencia a un área civilizada, europea, superior en raza, práctica y cristiana (o al menos racional en religión). El neo-platonismo

y el movimiento hermético que se inició con Gemisto Plethon, Ficino, y Pico della Mirandola, reaparecieron en la Orden de la Rosacruz a principios del siglo diecisiete, y llevaron el pensamiento religioso más allá de las barreras de la creencia correcta, de la iglesia y de la civilización, hacia el dominio de la síntesis imaginativa. Los hombres razonables convinieron, entonces, en poner la fiebre de pensamiento en cuarentena. El Racionalismo levantó un tabú de vergüenza social, que todavía está vigente, contra la historia del alma, contra el sueño y la vida interior del hombre alrededor del mundo entero; una historia que se podría leer, si se abandonara el prejuicio de lo que es correcto y civilizado. Sólo en los cuentos sobrenaturales y en el saber común de la gente, o en el ritual y en la ciencia de los cultos, cuyos adeptos pagaron un costo en la conciencia de ser marginados y degradados, pudo sobrevivir la gran imaginación. Adicto a la iglesia o ateo, el hombre racional fue inmune a la revelación.

Ideas de raza, de nación y de progreso, se han levantado, y se levantan aún, contra el reconocimiento de que la humanidad esta implicada en una vida única. Respetables críticos y versificadores se traumatizaron con el “budismo” de Allen Ginsberg o de Kerouac tanto como por el “sexo”. Al caer la barrera, donde cayó, ortodoxia o ateísmo quedaron de lado, y los hombres comenzaron a leer de nuevo un significado interior y una experiencia en las artes de todos los tiempos y lugares, el mensaje del alma en las máscaras africanas, en Esquilo o en Lady Murasaki, e incluso en la ciencia de los santos católicos y de los místicos protestantes, permitiendo a la luz de Asia llegar a sus almas y casarse y mezclarse con la luz de Roma. Contra este alud de información, que se tornó amenazante cuando los hombres comenzaron a explorar el mundo, fue evocado el genio de la Razón. Contra la imaginación, pues.

Las plagas y terrores que arrasaron con los hombres en su existencia física después de 1492, tuvieron su contraparte en los contagiosos contactos con las civilizaciones de América, África y Asia, y el pánico azotó a la cristiandad cuando un tiempo anterior a éste, y un espacio más allá de éste, comenzaron a cobrar

realidad y las resistencias psíquicas de los hombres cedieron. Mentes y emociones llevadas en el remolino, ciencias y artes, en una imaginación convulsionada. Hubo arquitecturas, gestos, que inspiraron terror, esfuerzos por contener lo que no era comprendido y resultaba intolerable, en un ritmo vertiginoso. Así, en la atronadora sintaxis de Milton, en la arquitectura abigarrada, la inmensidad y la majestad, desplazan el drama de, incluso, Satán, y dejan a Adán y Eva empobrecidos en su identidad y tan aplastados como fueran desobedientes. Cómo disminuye el concepto de Eva ante aquel otro, más vital, de Lady Macbeth o de Cleopatra.

Sobreviene un embelesado relajamiento con la Restauración. Podemos registrar todavía la bellaza que trajo la Edad del Iluminismo en *La Oda a la Muerte de Henry Purcell*, en la que Dryden y John Blow construyeron su monumento musical al genio del arte que se alza sobre el caos. Ángeles cantan donde antes los demonios acechaban desde el caos. De haberse sostenido, de haber jugado las luces y las sombras como en una charada pastoral de Watteau, de haber caído la humanidad toda bajo el encanto de la imaginación racional, con una máscara y actuando en una mascarada, esquimales y guerreros del Congo en los trajes de la *Commedia dell'arte*, —¿podría haber sido así?—, ¿una embelesada, encantadora certidumbre que extrae sus fuerzas del caos y la incertidumbre, para desterrar la inquietud? Pero el arte se basaba en la inquietud. La convención, mientras fue heroica, algo más grande y hermoso que lo que hoy queremos decir con versos convencionales y maneras convencionales, mantuvo su propia y necesaria inquietud, no podía dar nada por sentado. Esos pastores y lecheras eran todo lo que se podía esgrimir contra cualquier concepto de aquellos que de verdad pastoreaban el ganado u ordeñaban. En una pintura de Longhi, parrandistas venecianos dan dimensión real a un rinoceronte, un animal que momentáneamente la naturaleza dejó en su lugar.

Fue la crisis del Iluminismo la que Keats vio recapitulada en el colapso de Coleridge, de la inspiración de “The Ancient Mariner” y “Cristobel”, a la desesperación psíquica, la obsesión racionalista

de años posteriores. “The Ancient Mariner” evocó la revelación del alma en términos de la exploración del mundo; “Cristobal” evocó la revelación del alma en términos de la amenaza psíquica que implicaba el conocimiento sexual condenado por el cristianismo.

“La capacidad negativa” escribió Keats en una carta, el 21 de diciembre de 1818: “es decir, cuando un hombre tiene la capacidad de permanecer en la incertidumbre, los misterios, las dudas, sin una irritada búsqueda de hechos y razones –Coleridge, por ejemplo, dejaría ir una bella aunque aislada verosimilitud aprehendida en el santuario del Misterio, por no poder contentarse con un conocimiento a medias.”

La ciencia, igualmente, buscó con Newton hechos y razones, un orden más allá del alcance de la incertidumbre. Whitehead en *Adventures in Ideas* señala que la “literatura preserva el saber de la raza humana; pero que de ese modo debilita el énfasis en la intuición de primera mano.” Fue contra cierta intuición de primera mano que los hombres lucharon por volver sensata a la sabiduría y la experiencia inmediata pasajera, obsesionados por la premonición del principio de incertidumbre en las mediciones físicas que debe encarar nuestra propia ciencia, por la incertidumbre del conocimiento de uno mismo en términos de la psicología y la fisiología, por la incertidumbre que han despertado los datos sobre la evolución, respecto de nuestro papel en la vida. ¡Una psique que no ha de ser aclarada por completo!, ¡un universo que no ha de ser enteramente nuestro!

Los hechos y la razón son creaciones del genio del hombre para afirmar una postura contra una visión de la vida en la que la información y la inteligencia nos penetran, en la que aquello que sabemos nos moldea, y en la que nos convertimos en criaturas, no rectores, de lo que es. Donde, más aún, somos parte del proceso creador, no su meta. Contra estas concepciones intolerables empuñaron los hombres el pensamiento. El jardinero racionalista ejerce su arte como control de la naturaleza, la belleza está en el orden impuesto a la podada hilera de seto vivo con un árbol al fondo metido dentro de una esfera o pirámide geométrica, y su efecto previsible.

El arte del poeta consistía en controlar el habla común, en depurar la metáfora genuina de todo atisbo de experiencia significativa o intuición del universo para conservarla como un modo de hablar, y en disciplinar la sintaxis y la línea, liberándolas de las energías de la lengua misma, para lograr frases equilibradas, metros regulares y coplas heroicas. Igualmente, en las artes militares, disciplinas y maniobras ocupan la mente consciente. Los hombres reciben instrucciones de manera que exista una autoridad, para alejarlos de la inquietud natural ante el acto de matar y la destrucción implícitas. Un Federico el Grande podrá reconocer que estas guerras son devastaciones, no instrucciones. Pero para estos triunfos modernos de la mente convencional como son Roosevelt o Eisenhower, las decisiones son asunto de razón y de planes. La enfermedad, la muerte, el terror y la ruina de las ciudades no son cosas que se experimenten, son cosas que se tratan; es ahí donde la teoría racional hace su guerra. La cuestión del uso de la enfermedad como un arma fue decidida por hombres razonables que crearon la enfermedad para hacer uso de ella y concertaron su uso con el poder militar. La inspiración colérica (divina o demoníaca) no inducirá a nuestros gobernantes a la guerra. Ni un romántico asalto al poder o una imaginación suicida: es la convención, aquello que acuerdan los hombres razonables, lo que conducirá a la guerra. La guerra, también, se vuelve racional.

El juego de tenis y el minué someten ambos al Bruto en el animal humano, a las maneras y las reglas de una corte y dan autoridad a ese caballo entrenado (y bien domesticado también, espero) que es la facultad racional, un Houyhnhnm.¹ Pero este Bruto y este Houyhnhnm es un hombre dividido contra sí mismo, una fantasía del Iluminismo, con su peluca de etiqueta ejecutando su danza ritual para librarse de los Brutos que no saben nada sobre el tenis o el minué. Pienso en esas pelucas que distinguían a los

¹ *Houyhnhnm*, es una raza de caballos inteligentes y rigurosamente racionales con que se encuentra Gulliver en el libro IV de *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift.

hombres finos e instruidos de la chusma empobrecida e ignorante, la peluca convencional y la informal gorra colgando por igual del miserable cuero cabelludo.

Pero mi punto es que el minué, el juego de tenis, la copla heroica, el concepto de forma como imposición de reglas y regularidades, las teorías de la civilización, de la raza y del progreso, los despliegues en las ciencias y las artes para racionalizar el universo, para afirmar la balanza y la clase, son en su totalidad magia ritual contra la real amenaza de trastorno y de que las cosas no conserven su lugar.

La escala tonal en Mozart, donde, incluso entre las notas dadas en un piano, se establecen escalas, de modo que algunas notas se perciben como discordantes en relación con otras notas, amenazando la armonía, es una escala concebida para hacerse valer ante la amenaza. Un cambio modal, un cambio en lo que era permitido, amenazó una vez con un desorden demoníaco. Ahora, usos no convencionales amenazan con la pérdida de la razón o con la insurrección. Es una arquitectura hecha de simetrías, pues la mente percibe que incluso una ruptura visual con la norma provocaría el vértigo y el colapso. Debe haber secuencias regulares y una repetición de estrofas, el pensamiento no debe vagar, la posibilidad debe contener la certeza de un fin de las posibilidades.

Incluso en ese comienzo que retraté como una especie de salud lograda por la creación de la “Razón”, luego de aquellos órdenes en remolino de inicios del siglo diecisiete, hay una incómoda rigidez. Dryden en su prefacio a *All for Love* reclama el respaldo de “un tema que ha sido tratado por los mejores ingenios de la nación” y “en cuyo ejemplo me he apoyado para probarme yo también.” Así pues, debe haber —¿cómo si no?— “un camino medio”, “motivo”, “la excelencia moral”, “estas conclusiones a las que han llegado todos los hombres razonables”; estos son los términos del arte convencional en su temprano inicio. Su tenor es en todo momento profiláctico. “Ya que nuestras pasiones están —o tendrían que estar— bajo control”, sostiene Dryden. En todos los campos, en la poesía como en el gobierno o en la religión, el fin es el sistema o la razón, el motivo o la moral, un conjunto

de reglas y normas que pondrán la problemática plenitud de la experiencia “bajo nuestro control”. Mientras la lucha sea por lo real, cuando tanto depende del control del yo o del entorno, habrá pathos e incluso terror en el hombre razonable, pues mucho es lo que hay en la naturaleza y la experiencia del hombre que escapará por siempre a su autoridad.

Frost acierta en su idea de que los metros y rimas de los versos regulares tienen su equivalente en las reglas y áreas restringidas de la corte (que establecen zonas dentro y fuera de un límite), y la red en el juego de tenis. (“Antes jugaría al tenis sin una red que escribir versos libres”). Pero, para aquellos que ven la vida como otra cosa que un juego de tenis, sin límites, y que buscan en las ciencias y en las artes acceder a esa vida, acceder a una concepción de esa vida, la contraparte del verso libre —uno pensaría— podría ser el libre pensamiento y el libre movimiento. El explorador pone en evidencia el sentido de la excelencia física de manera distinta al jugador de tenis.

Linneo, según lo describe Ernst Cassirer en su *Filosofía de la Ilustración*, “seleccionaba de modo arbitrario algunas cualidades y rasgos conforme a los cuales intentaba agrupar las plantas del mundo”; extraer así ejemplares del campo en que tienen su significación vital, encuentra su contraparte en antólogos de nuestros días que se esfuerzan por rescatar de escuelas y movimientos la poesía, arrancándola de toda referencia a su medio y de toda asociación viva, para presentar lo que es del gusto de su paladar —órdenes en los que despliegan sus sutilezas y que eluden toda referencia a lo que es. La colección de estampillas o de flores, la sabrosa antología, los valores, pesos, normas, están sujetos todos a la crítica —si lo que nos interesa no es aquello que “han concluido hace tiempo los hombres razonables”, sino aquello que de hecho está sucediendo—, que es lo que tuvo que hacer la ciencia años después de la época de Linneo. Según Cassirer: “Él cree poder darnos una imagen de la secuencia, la organización, y la estructura del mundo sobre la base de este procedimiento de simple ordenamiento, de clasificación analítica. Esta imagen es sólo posible

mediante una inversión de su procedimiento. Debemos aplicar el principio de conexión más que el de diferenciación analítica; en vez de asignar criaturas vivientes a especies intensamente diferenciadas, debemos estudiarlas en relación con los lazos que las unen entre sí, en su transición de un tipo a otro, en su evolución y sus transformaciones. Pues estas son las cosas que constituyen la vida tal como la hallamos en la naturaleza.”

De forma análoga, Cecil Hamley habría querido que una antología como la de Donald Allen mostrara mejor gusto, y le habría gustado ver agrupado lo “mejor” de la antología de Allen con poetas que nunca, en su vida y sus pensamientos, se hubieran relacionado con Olson y Creeley o conmigo o Denise Levertov. Cecil Hemley pone en evidencia que no “gusta” de la obra de Robert Creeley. Puesto que no dispone de ningún otro medio para conocer esa obra, el gusto debe bastar. Yo puedo carecer, sin embargo, de toda capacidad de gustación. La obra de Denise Levertov, de Robert Creeley o de Larry Eigner remite, no a mi gusto, sino a mi íntimo interés por la vida. Que pueda gustarme o disgustarme un poema de Zukofsky o de Olson no significa nada cuando me remito a su obra como evidencia de lo real. El movimiento y la asociación no son aquí arbitrarios sino que surgen como una necesidad interior. No puedo detenerme en mis impresiones sobre *Maximus*, así como tampoco me puedo complacer en mis impresiones en ningún instante vital: debo trabajar, profundizar en mi experiencia, salir al encuentro del reto y de la salvación de la obra.

Para la mente convencional forma es tan solo aquello que se puede imponer, el resto es concebido como carente de forma. Es posible imponer el gusto, pero el conocimiento y el amor son condiciones que la vida nos impone a nosotros en el momento en que nos abrimos a sus melodías. El gusto se sostiene contra el sentimiento, la originalidad contra los orígenes. Pues el gusto es totalmente original, una resultante individual. Los “hombres razonables” de Dryden, “que hace mucho que concluyeron” son un cacharro de su propia invención (aunque, hoy, en Oxford o

Harvard se crea en ellos devotamente) y condujeron, finalmente, al lastimoso desánimo y desdén de Pope, Swift y Gibbon, quienes debieron alzarse por doquier contra la rampante Estupidez, Locura y Superstición en el universo de la vida psíquica del hombre. En la *Oda a la Muerte de Henry Purcell*, la ilusión es fresca, y aún no aparecen los conflictos entre el intelecto y la conciencia, o, quizá, están subsumidos bajo el hecho obvio de que la obra es una tumba u homenaje a su propio genio.

Qué extraño efecto de contraste con Dryden produce la voz de Shakespeare en Próspero, en ese momento en que el encantamiento (un invento, sí, pero no una realidad de la psique) fue reemplazado por el ingenio:

Now my charmes are all ore-throwne,
And what strength I have's mine owne.

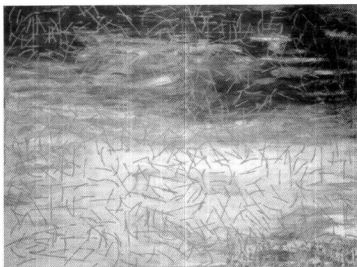
(Quedo ahora sin mis encantamientos / Librado a mis propias fuerzas)

en contraste con “me he apoyado en su ejemplo para ponerme a prueba yo también”; Shakespeare, que concibió algo de la capacidad negativa de Keats, debe apoyarse, no en el ejemplo, sino en la plegaria, habiendo recibido su arte por una gracia que, ajena a la que conoce Dryden en los usos propios de los hombres, es un misterio.

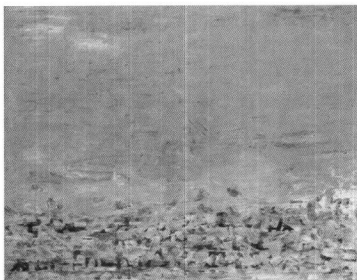
Now I want
Spirits to enforce; Art to inchant,
And my ending is despair

(Me faltan ahora / espíritus que me sostengan, Arte para encantar, / Y la desesperación es mi fin)

El Iluminismo tuvo que corregir incluso la ortografía en su esfuerzo por posponer el conocimiento.



Danzas de viento, 2005, óleo sobre tela, 150 x 200 cm



Vista lateral, 2005, óleo sobre tela, 110 x 140 cm