

# Diálogo con Montale acerca de la poesía

Traducción: Guillermo Fernández

*Usted, Montale, ha escrito poco después de la guerra. La parte substancial de su producción se detiene en 1943. Hasta ese año usted ejerció un influjo determinante en las letras italianas y puede decirse que no había joven que no le "robara" algo. Y precisamente en los años de la posguerra, cuando comenzaban a aparecer las voces de quienes reconocían en usted a un maestro, tuvimos la impresión de que usted había interrumpido el coloquio, como si se encerrara en sí mismo. ¿Cuál era su estado de ánimo durante esos años? ¿Hubo algún cambio en su modo de considerar la obra del poeta?*

*¿Qué le respondería a quienes aseguran que, después de la guerra, no ha habido en su poesía un esfuerzo de búsqueda en una nueva dirección?*

No precisamente: he escrito poemas hasta 1954 ó 1955. Pocos pero con un nuevo estilo. Mi libro del 56, *La tormenta y lo demás*, no es una repetición de los precedentes. La crítica—incluso la extranjera— se dio cuenta de eso, aunque con cierto retraso. Y no debemos olvidar que el éxito de *Huesos de sepia* y de *Las ocasiones* fue de efecto retardado. Reconozco que después no hice "esfuerzos" por recobrar la voz y el brío, pero ¿por qué debía hacerlo? Jamás he hecho esfuerzos. No ha ocurrido ningún "cambio en mi modo de considerar la obra del poeta". Sucede que ante la abundante producción de versos que ha inundado nuestro país, y no sólo el nuestro, me resulta intolerable el nombre de poeta. Creo que quien (como yo) ha escrito versos (pocos) a lo largo de 35 años tiene el derecho de asomarse a la ventana. Puede ser que lo haga de nuevo; puede ser todo lo contrario. Agrego que, desde 1948, soy un periodista y me falta tiempo para escribir mis cosas. Escribo para los demás. No excluyo la posibilidad de poder escribir todavía para mí. Pero ¿cuándo?

*La experiencia más interesante de la posguerra ha sido, sin duda, el "Politécnico" de Elio Vittorini, que se convirtió en intérprete de una exigencia de renovación cultural en todos los sectores y, por tanto, también de la poesía. Usted no fue un asiduo colaborador de esa revista pero publicó allí un poema suyo. ¿Puede decirnos cómo consideró el experimento de "Politécnico" y cómo lo considera hoy, a quince años de distancia? ¿Por qué motivo no colaboró allí con mayor frecuencia?*

La leí cuando vivía en Florencia; era una revista de jóvenes en crisis. Yo tuve mi crisis muchos años antes y no me inspiraba mucha confianza una "renovación" que prescindía de las condiciones reales de nuestro país. Además, yo no era un ex-fascista en vías de rehabilitación, ni un comunista tan independiente sobre el cual gravitara la amenaza de la expulsión del partido. Inscrito por algún tiempo en el partido de acción, salí de él disgustado, muy consciente de que todos aquellos paliques terminarían en nada. Había esperado (ingenuamente) que tras la caída del fascismo todos los italianos se reunirían en torno a un programa mínimo, afrontando –sin un *front populaire*– a fascistas y clericales. Lo impidió la fuerza del partido comunista, con la ayuda de los clericales, que tenían la absoluta necesidad de un comunismo fuerte, pero muy fuerte, para imposibilitar totalmente cualquier solución democrática.

*Uno de los temas debatidos en Politécnico fue el del arte comprometido. Usted, entonces, no intervino en esa discusión. Pero hace muchos años, en una "Entrevista imaginaria", escribió que el poeta debe "saber" de política. ¿Se refería a un "compromiso", o a un deber "social" de quien escribe versos? ¿En qué sentido y dentro de qué límites?*

El *engagement* del poeta es total, y el poeta, como cualquier hombre, también puede (pero no debe necesariamente) pertenecer a un partido político; pero también es cierto que no está obligado a escribir versos "políticos". El compromiso social no se da en una sola dirección obligatoria. ¿No han existido escritores (poetas) revolucionarios que creían profesar ideas reaccionarias? (Baudelaire, Dostoyevsky, por ejemplo).

El arte no se hace con ideas aunque existan casos en que las

ideas se convierten en sangre, y entonces también ellas entran en el campo del arte. Eso me ha ocurrido en algunas ocasiones: en mi *Sueño del prisionero*. Mi prisionero puede ser un preso político; pero puede ser también un prisionero de la condición existencial. En este caso, una ambigüedad indispensable para la poesía.

*Hay personajes característicos, particulares de su poesía, como Arsenio, o el Nestoriano de Iris, en los cuales es posible rastrear un fondo existencial. Y también es posible rastrear, en usted, un esfuerzo constante por llegar a la creación de personajes definidos, bien delineados. ¿Considera que este empeño, tan evidente en usted, sea una parte importante en el trabajo de un poeta? ¿Qué diferencia hay entre la creación de un personaje en la poesía y la creación de un personaje en la narrativa? Sabemos que usted anunció la publicación de una novela suya, escrita en los años de la guerra. Es más, conocemos algunas páginas de esa obra, que aparecieron en "Lettere d'oggi". ¿Qué pasó con ella? ¿Por qué decidió escribirla? ¿Y por qué no la publicó?*

No sabría qué decir acerca de los personajes poéticos, hoy que el personaje tiende a desaparecer hasta en la novela. Arsenio y el Nestoriano son proyecciones de mí mismo. En todo caso, el personaje que aparece en un poema siempre será más sintético que el personaje de una novela. Sin embargo, hasta ciertos límites, el verso también puede ser narrativo. Jamás he pensado en crear personajes poéticos; en cambio, me ha ocurrido fundir en uno a diversos personajes que para mí eran reales. Nunca he publicado páginas de una novela: las de "Lettere d'oggi" eran pequeños poemas en prosa, e incluí dos de ellos en *La tormenta*. Es cierto que hubiera querido escribir una novela, pero nunca lo he intentado. Necesitaría mucho tiempo libre, mucha meditación e investigaciones (de ambientes). Tengo la célula inicial, aún demasiado oscura. Alguna aproximación de lo que podría ser mi novela (jamás una antinovela) se encuentra en mi *Mariposa de Dinard*, del cual aparecerá en breve, publicada por Mondadori, una edición aumentada.

*Nos parece que reconocerle un cierto grado de sociabilidad a la poesía significa reconocer implícitamente un fundamento en las críticas que, de quince años a esta parte, se le hacen a la poesía pura. Ahora bien, a usted se le considera como el exponente más significativo de la poesía pura italiana. ¿Hasta qué punto acepta usted esta etiqueta? ¿Cuál es su actitud hacia las teorías de la poesía pura?*

En un principio no me consideraron un poeta puro. Cuando publiqué mi segundo libro, que parecía inclinarse hacia la *poésie pure*, fui reprobado por Gargiulo, que había elogiado los impuros poemas de *Huesos de sepia*. Las etiquetas de "hermético" y "hermetismo" nacieron más tarde, para definir la producción ya agotada y amanerada de los imitadores. Si por poesía pura se entiende la de extracción mallarmeana, no pertenezco a esa corriente. No es que la rechace *a priori*, sólo que me declaro ajeno a ella. Sin embargo, a partir de Baudelaire y de un cierto Browning –y a veces de su confluencia–, hay una corriente poética no realista, no romántica ni decadente, que, *grosso modo*, podemos llamar metafísica. Yo nací en ese surco, Pancrazi se dio cuenta de esto, vagamente, cuando habló de un Montale físico y metafísico (rechazando al segundo); después de él Giovanni Getto, negó la existencia de un Montale "físico". Con palabras diferentes, sin turbar estos términos, han recorrido el mismo camino mis críticos más recientes. El asunto se ventiló en varios ensayos (quizá no todos publicados) de P. Bonfiglioli. Y también, hace ya muchos años, en diversos ensayos de Gianfranco Contini.

Quiero aclarar que no estoy conforme con el letrerito de metafísico, porque el área de esta poesía es extremadamente vaga. Todo arte que no renuncia a la razón, pero que nace del choque de la razón con algo que no es la razón, también puede llamarse metafísico. La poesía religiosa ocupa un territorio muy cercano: a menudo se confunden las fronteras. Ciertas formas del expresionismo también pertenecen al espacio metafísico. (Más que de poesía metafísica, podría hablarse –por una parte de la poesía moderna– de una poesía que halla en sí misma su materia. A propósito de esto –y de la desaparición de la "obra de arte"– me gustaría remitiros al capítulo quinto del reciente

volumen *L'esthétique contemporaine* de Guido Morpurgo Tagliabue. Hay que leerlo completo).

*Usted ha escrito que la poesía es más un medio de conocimiento que de representación, y ha precisado que, hablando de la poesía como conocimiento, no piensa en una poesía filosófica porque la necesidad de un poeta es la búsqueda de una verdad puntual, no de una verdad general.*

*Nos parece que su posición concuerda con quien afirma que el arte es conocimiento de lo individual, no de lo universal. Hace unos meses, Lukács adelantó la tesis de que el arte es el punto de encuentro de lo individual y lo universal, mediante una categoría que es propia de la poesía, es decir, la particularidad. Cuando usted dice verdad "puntual" ¿se refiere tal vez a algo semejante al "particular" de Lukács? ¿De qué manera se concilia la concepción del arte como conocimiento con el ideal de la poesía pura?*

La poesía pura también tiende hacia un conocimiento. Tampoco el conocimiento "puntual" puede conciliarse con la particularidad de Lukács. El hombre mismo es un universal particularizado. En la frase que usted citó yo distinguía el arte de la filosofía (teorética); pero existen poetas más filósofos que los filósofos: Dostoyevsky, por ejemplo. En estos años somos testigos de la caída de la filosofía metafísica; tal vez resurja, pero ¿cuándo? El arte o la especulación asistemática ocupan ahora el lugar de la metafísica.

*Algo más a propósito de la poesía pura: ésta nada tiene en común con la prosa, en apariencia. Pero usted ha escrito que "el gran almacigo de todo hallazgo poético está en el campo de la prosa".*

*¿Ha querido establecer una relación de interdependencia entre prosa y poesía? ¿Quiere aclararnos mejor este concepto que, a primera vista, se presenta en usted como una contradicción?*

Nunca se había trabajado la prosa de manera tan "artística" como en el siglo pasado (antes la trabajaron mucho, pero en el aspecto de la elocuencia). Por el contrario, la poesía en verso ha tenido que descender un tono, por lo menos, para ser menos poesía-poesía y más poesía-verdad. El lenguaje poético tiende a ser cada

vez más prosístico; sin embargo, si las diferencias no son simplemente ópticas (la poesía se escribe en líneas cortas, la prosa en líneas enteras) debe subsistir una diferencia. Cuando esta diferencia no existe es inútil mantener la apariencia del verso. Es la situación de mucha pseudopoesía actual. Dado que la poesía (en verso) tiene necesidad de un lenguaje propio, quiere substituir las tradicionales "flores" del estilo poético con las flores de un prosaísmo inaudito. En tal caso, la prosa sería la verdadera poesía; y, en efecto, hay más poetas en prosa que en verso. Pero vuestras preguntas están completamente viciadas por la hipótesis de que la poesía tiene que estar escrita en verso, o que el empleo del verso es una condición, un punto de partida particularmente favorable.

*Como muchos poetas de nuestro tiempo, usted no ha escapado a la acusación de escribir poesía prosística. Lo mismo se ha dicho con frecuencia respecto de Eliot, y el miedo a la prosa es característico de una época que ha visto los avances de la poesía pura. ¿Cómo responde a la objeción de que en su poesía se advierten cadencias prosísticas?*

En mi poesía puede haber una dialéctica musical prosa-poesía; mejor dicho: la hubo en un principio; luego prevaleció un tono más alejado del nivel prosístico. Mañana..., no lo sé. La poesía es un monstruo: es música hecha con palabras y hasta con ideas; nace tal cual, de una entonación que no se puede prever antes de que nazca el primer verso. La poesía es menos previsible que la prosa. El prosista puede imaginar, más o menos, "lo que será" su prosa; el poeta mucho menos. No obstante, pienso que tampoco el prosista lo puede imaginar cabalmente, si es artista (es decir, un poeta). Pero, ay de mí, ¿adónde me queréis llevar? La distinción entre arte y poesía es oscura en De Sanctis, oscura en Croce, peor que oscura fuera de Italia. Sólo se puede decir que la poesía es un arte que se ha desarrollado históricamente en un cierto modo, en ciertas y particulares direcciones. Sin embargo existen otras artes, otras formas, otras direcciones.

*Los jóvenes que publicaron sus primeros poemas en la posguerra también fueron acusados de ser demasiado prosísticos. ¿Comparte usted esta objeción dirigida a la poesía de los jóvenes? O bien, ¿qué objeciones opone usted a las experiencias literarias derivadas de la resistencia y de los primeros años de la posguerra? ¿Cree que se trate de un giro en verdad interesante para la poesía, o considera que sólo sea una literatura veleidosa, incapaz de conseguir resultados concretos? ¿Qué piensa del "muestrario" de la nueva poesía presentado por Vittorini en "Il Menabó"?*

Creo que, en parte, ya respondí a esta pregunta. No sé si Vittorini esté interesado en lo que yo entiendo por poesía. Sin embargo, él tiene otros intereses. El hecho de publicar textos de jóvenes poetas en "Il Menabó" tal vez se debe sencillamente a su gentil hospitalidad; también es posible que los haya encontrado interesantes. Tal vez lo sean. No puedo ser buen juez. Lo que me parece extraño (no me refiero a él) es la idea de que en cada cambio de época tengan que aparecer necesariamente, poetas nuevos, diferentes, inéditos, inauditos. ¿No podremos tener épocas enteras de poetas y épocas de artistas (poetas) que no escriban versos? Se necesitan años y años para crear nuevas posibilidades de estilo y de lenguaje. Y, muy a menudo, no se encuentra sólo buscando. Encuentra quien puede, cuando el fruto está maduro. Después de Leopardi, por todo el resto del siglo, fue casi imposible escribir versos; lo fue aún muy a principios de este siglo. Hoy, no lo sé: lo sabreis vosotros, que sois jóvenes.

*La experiencia poética de la cual es usted representante, ha estado flanqueada por un tipo de crítica basada en lo que podríamos llamar un examen filológico de la obra poética, deteniéndose generalmente en una lectura inmediata y planteando problemas derivados del gusto. ¿Considera usted que ha sido leído e interpretado correctamente por estos críticos? ¿Piensa que sea justa la exigencia de una crítica menos unilateral, es decir, capaz de afrontar la obra del poeta con un método más amplio de indagación? Hay nuevos críticos muy sensibles a las ideologías y no merecen vuestra reprehensión. Mi tercer libro tuvo comentarios que evidencian una sensibilidad asombrosa. Pero al margen de los que demuestran tener una sensibilidad concreta, también existen*

los que, sin dejar de ser inteligentes, bajo una aparente investigación fenomenológica demuestran una total indiferencia ante lo que es arte y lo que no lo es. Les interesa la investigación, las "poéticas", los problemas, no los resultados. Además, el gusto por la investigación presupone la imposibilidad del resultado. Su lema podría ser: "Ay del que se detiene". Vuestras preguntas no toman en cuenta el hecho de que las vanguardias son también una gran industria; por otra parte, no podemos adoptar una posición reaccionaria *a priori* sin sentirnos peor que muertos. No sabemos si habrá un lugar para el arte; si el arte tendrá un sentido en un mundo de setecientos millones de hombres no analfabetos y dotados todos de sensibilidad "moderna". Más que el arte en sí, parece estar en crisis el concepto de "obra de arte". Y en una crisis mayor se encuentra el sentimiento antropocéntrico de la vida, sin el cual la vida del hombre no tiene ningún sentido.

*Usted ha delineado muy bien un panorama de malestar que atañe al arte mismo y a la forma de sus relaciones con el público, que parece estar cambiando. Pero me parece que, como un reflejo, la crítica también adolece de lo mismo. En otras palabras, la crítica no hace nada por agitar las aguas estancadas; ya no entabla ninguna de aquellas batallas por un ideal literario o artístico que, hace unos cuantos años, representaron la semente vital de los movimientos culturales. Por todas partes aparece, pero fría y profesoral.*

Permitidme, entonces, una observación sobre la crítica y los críticos. La crítica está destinada a desaparecer de las páginas de los grandes diarios. Quedan las revistas, que pocos leen; quedan los rotograbados, donde el crítico es la mosca en la leche. Quedan las tesis de graduación y los libros escritos para "llenar el curriculum", para ganar un premio o tener un puesto de profesor. Cosas irrelevantes. ¿Cómo puede formarse un crítico independiente, dónde puede desarrollar su actividad, quién puede darle empleo y permitirle escribir? El único crítico que puede sobrevivir es el que se "engancha" a la industria editorial, que se mantiene "al corriente" y piensa con la cabeza ajena, con la de otros: amigos, compradores, asociados.



Existe una legión de esta clase de críticos, especialmente en las artes (ex) figurativas, musicales y teatrales. Pero el crítico autorizado, independiente, respetable; el crítico que también sea un maestro, está desapareciendo del mapa. En el mundo actual, los artistas (millones de artistas) son público y juez de sí mismos, no tienen necesidad de delegar a nadie esas funciones. Los artistas pueden proceder -¡por Dios!- en el autogobierno: el primero y el único en la historia con serias posibilidades de éxito.

*Quaderni milanesi*, n. 1, otoño de 1960, pp. 9-20.

Esta entrevista forma parte del libro *Sobre la poesía*, de próxima aparición bajo el sello editorial de la UAM.