

La poesía de la vida cotidiana

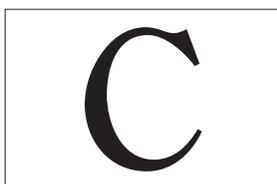
JOHN HOLLANDER

John Hollander (Nueva York, 1929) es poeta, prosista, editor, traductor y profesor de Literatura en la Universidad de Yale. Su obra es vasta y comprende prácticamente todos los géneros literarios. Discípulo de Mark Van Doren y de Lionel Trilling, amigo y colaborador de Harold Bloom —con quien editó el encantador *The Wind and the Rain* en 1961 y cuya obra resumió en *Poetics of Influence* en 1988—, Hollander representa la tradición de la crítica literaria. Inédita en español, presentamos al lector una pieza característica de su producción: ‘The Poetry of Everyday Life’ (La poesía de la vida cotidiana) que se publicó en el primer número de la revista *Raritan* en 1981 y dio nombre en 1998 a un volumen de antología de su obra como crítico, publicado por The University of Michigan Press. Como Hollander señala a propósito de la obra de Stanley Cavell, su escritura se dirige “tanto a los poetas como a los epistemólogos”, tanto al sentimiento (a la capacidad para las sensaciones que constituye la experiencia estética) como a la razón (a la capacidad de comprender y de dar significado a las cosas). El lector percibirá en este ensayo los ecos de Henry David Thoreau y Henry James. Hollander posee, tal vez como la corona de sus facultades, un inestimable sentido del humor, del que ha dejado constancia en su edición de *American Wits* (2003), y un poderoso “impulso magisterial”, como él mismo lo ha llamado y que se refleja no sólo en sus libros para niños, sino también en su concepción de la crítica literaria y la *scholarship*.

Tras la publicación de su *Selected Poetry* en 1993, han aparecido los siguientes libros de poesía: *Tesserae and Other Poems* (1993), *Figurehead and Other Poems* (1999), la segunda edición de *Reflections on Espionage: The Question of Cupcake* (1999) y *Picture Window: Poems* (2003). Su primer libro de crítica literaria, *The Untuning of the Sky: Ideas of Music on English Poetry 1500-1700*, se publicó en 1961, y le han seguido otros nueve, entre los que destacan *Vision and Resonance: Two Senses of Poetic Form* (1975) y *The Work of Poetry* (1997). En 2005 editó los *Selected Poems* of Emma Lazarus.

Parafraseando a James Merrill, de quien Hollander es uno de sus mejores lectores, confiamos en que no se haya perdido nada esencial en la primera traducción de su obra al español: *all is translation...*

La poesía más hermosa ha sido antes experiencia, pero el pensamiento ha sufrido una transformación desde que fuera experiencia.
Los hombres cultivados suelen alcanzar una notable habilidad para escribir versos, pero es fácil leer, en sus poemas, su historia personal: cualquiera que esté familiarizado con las partes podrá nombrar las figuras; éste es Andrew y aquella Raquel. El sentido es prosaico.
Es una oruga con alas, no una mariposa.
En la imaginación del poeta el hecho se ha incorporado al nuevo elemento del pensamiento y ha perdido todo cuanto le sobraba.
EMERSON, ‘Shakespeare o el poeta’



Confío en que mi título no sea demasiado confuso, lo cual quiere decir que por “la poesía de la vida cotidiana” no me refiero a los versos casuales del tipo que W. C.

Williams fijaba en la puerta

de la nevera para explicar por qué faltaban ciruelas. (La preocupación de la señora Williams quedaba disipada por un tropo sobre la fruta comida. La excusa del doctor Williams no podía florecer, en ese caso, como verdadera poesía, sino como literatura). El género es, de hecho, corriente y ninguna discusión de la poesía contemporánea podría dejar de tenerlo en cuenta. Esas discusiones críticas se centran en la poesía como literatura —corriente, recibida, de moda—, y confío en que a mi apreciación de la poesía no se le reproche despreciar la literatura como una institución que involucra a lectores, publicaciones, productores de mercancías impresas, estilos, modas, etc. Me abstendré aquí de discutir la vida cotidiana de la poesía en América, la religiosidad secular que ha superado la producción y recepción del verso trivial; la religiosidad con la que cualquier tirada con el margen sin justificar a la derecha se santifica como poesía; las modas —formal, ges-

tual, ideológica— en que recae la materia, no de la ficción o la poesía, sino del verso literario en la actualidad.

La “vida cotidiana” de mi título no se refiere a lo cotidiano contemporáneo, el mundo de la novedad y las noticias que lo comentan. Incluso el discurso podría, en ciertas circunstancias, mostrarse excitante y valioso. Me temo que no es el momento. “No parece impensable —escribe el filósofo americano Stanley Cavell en un libro que habría de dirigirse tanto a los poetas como a los epistemólogos— que el grueso de toda una cultura, la cultura que piensa en voz alta sobre sí misma y cree, por tanto, que lo que dice es filosofía, llegue a ser ingobernablemente inane. En ese caso no diríamos que el rey está desnudo, en parte porque lo que queríamos decir es que no hay rey y, sobre todo, porque en ningún caso nos entenderían”. Así que dejaré a un lado el mundo de los reyes y sujetos de esa clase. Lo que yo entiendo por “cotidiano” no es necesariamente “actual”, salvo como ejemplo.

Algunas de las cuestiones que la crítica tiene que solventar son “necesariamente actuales”. Lo que corresponde al día es periodismo, y buena parte de la literatura es eso nada más. La sociología del estilo —de lo que se llama “forma” en poesía— es en sí misma un interesante periodismo sobre el periodismo, y señalaré

más de una vez cómo la literatura, al hablar por sí misma, prefiere contestar a las preguntas de un columnista indiscreto que a las de un teórico de la política, por ejemplo. La indiscreción suele corresponder al sentimiento o a la forma, no al significado ni a la imaginación, ni al pensamiento o al tropo, y apenas tiene en cuenta —por *pudeur* y terror— la gran poesía del pasado, salvo que se haya menoscabado la representación, debilitada hasta el rumor.

Pero aunque la primavera esté avanzada y las hojas del pasado invierno aún no hayan sido rastrilladas en el patio, renunciaré a limpiar lo que queda del inane discurso de la estación pasada para excavar en una esquina de la cespедера hasta alcanzar el corazón del asunto. El análisis de las relaciones del periodismo, la religión, el papel del modernismo en la formación de los cánones literarios y los currículos universitarios, el auge y desarrollo del torpe verso libre como sustituto americano contemporáneo del torpe estribillo rimado (incluso cuando una sencilla y ruda ironía haya desplazado a la sentimentalidad previa), la política cultural de la vulgaridad general... Atenderé a todo esto después. (Debo hacerlo yo mismo: ya no hay estudiantes serios que contratar para que hagan este trabajo —ni siquiera a un coste oneroso—, pues no les han enseñado a conocer las hojas ni a manejar el rastrillo como es debido.) Por ahora, excavaré en la poesía misma.

“Los modales de los hombres —dice Hobbes—, no las causas naturales, son el asunto de un poema.” Pero el verso contemporáneo, a pesar de todos sus gestos mitológicos y figuras gastadas, trata precisamente de los modales de los hombres, y de las mujeres. Deberíamos replicar a Hobbes que lo que yace entre “los modales de los hombres” y las “causas naturales” —y los relaciona y media entre ellos y los transforma— es tanto el asunto como el objeto del poema. Todo lo demás es literatura, como afirmó Verlaine tras insistir en que la poesía es música antes que nada, una canción simbolista sobre la poesía que es, antes que nada, un tropo. En “la poesía de la vida cotidiana” podemos tomar “de” en el sentido de “que trata de” o “sobre el asunto de”, y el conjunto de la frase para denotar algo de esa literatura, reportaje, periodismo versificado. Pero la poesía es una cuestión de figuración, y mi “de” en “la poesía de la vida cotidiana” es genitivo y atributivo. En mi frase, denoto la poesía que la vida cotidiana es, en lugar de proporcionar pequeños tópicos y temas al respecto.

La literatura de la vida cotidiana se renueva eternamente. Pero la poesía es otra cosa, y la noción de una poesía libre de literatura —liberada de la servidumbre con la que ha recorrido la parte más ardua y larga del camino— es desconcertante a primera vista. Incluso una página de cuaderno es pública; el *samizdat* es una tradición periodística; la idea del teatro, como Francis Fergusson ha sido el primero en enseñarnos, es inherente en cada ejemplo de A ocupado en una rutina para B, incluso en una pieza doméstica. ¿Qué podría querer decir yo en particular —cuando es evidente que el texto me preocupa más que la hoja suelta— con lo que parece una poesía sin texto?

Si hubiera invocado la poesía de la vida nocturna, habríais entendido de inmediato que me refiero al sueño, al cual —en la que posiblemente sea la mayor pieza de crítica poética de nuestro tiempo— Freud redimió de la fantasía en aras de la imaginación y de la frivolidad y la insignificancia en aras de la verdad. Lo

hizo al tomarse los sueños tan en serio como si fueran poemas de importancia, con el resultado de que, entre otras cosas, podamos seguir comparando poemas y sueños sin ser necios y, por tanto, sin rehusar tomar en consideración seriamente todo cuanto en la poesía sea intencional y haya sido cuidadosamente edificado. La intención y la estructura eran los elementos que los sentidos más generales, prefreudianos, del *sueño*, una vez que el sentido común lo había purgado de la noción de profecía, habían pasado por alto.

Por otra parte, si empiezo a discutir ahora lo que solía llamarse “soñar despierto”, tendréis derecho a sentirnos estafados: sería una evasión de la dedicación a mi insistencia de que la materia de la poesía es el significado, tejido en una urdimbre de sentido, una trama de diseño.

De un modo más inmediato, para distinguir la literatura *sobre* la vida diaria de la poesía *de* la vida cotidiana, daré una serie de ejemplos de esta poesía y algunos procedimientos para discernirla, momentáneamente libre de su envoltorio habitual, de su caparazón, de su disfraz o de cualquier atuendo formal o casual.

Hablar a nuestros gatos. Es su independencia de nosotros, su mítica autosuficiencia, lo que los hace tan maleables, como el lenguaje. No tienen, sino que *son*, una especie de lenguaje, y siempre tomamos a los gatos figuradamente. Los interpretamos cuando nos dirigimos a ellos y respondemos a sus silencios, mientras que entendemos, sin necesidad de fábulas, modelos ni metáforas, a nuestros perros. A los gatos se les llama de una manera distinta que a los perros, no porque *Fido*, *Rags* o *Spot* sean inapropiados (hay gatos que se llaman así, gatos convertidos en bufones), sino porque los nombres felinos no son nunca un vocativo gramatical verdadero. Los gatos nunca responden a sus nombres *per se*, como los perros. Sus nombres son títulos de textos poéticos, nombres de tropos, en los que la vida inclasificable de cada gato particular parece crecer. Leemos al gato como un libro abierto, y nuestras glosas de sus expresiones invisibles son como la moraleja de un mito oscuro y fecundo. Nuestro discurso es, con una fábula que hemos inventado, si bien para explicar una de las presencias más abrumadoras, un espíritu doméstico. La respuesta que nos da, y nuestra respuesta, son partes de una parábola.

Las eternas y mutuas colisiones del clima y de nuestra conciencia del clima. Esa conciencia puede o no incluir el reconocimiento de los supuestos tradicionales, proverbiales, de tales colisiones, el arco de sauce del largo cabello de la niña que llora, la lluvia que cae en el corazón de la desconsolada ciudad. Leer el texto del libro de la vida diaria, en el que el clima, y la sensación definida de vivir en sus dominios, son grandes ficciones, de la persona tanto como del lugar, es como escribir un nuevo libro, lo que tal vez sea heroico, como cuando parece que somos súbditos del reino del clima y vivimos bajo el dominio de un rey sombrío, o, en una época tardía, pasamos a la república de nuestra luz del sol. La fuerza con la que un buen día confirma nuestra alegría o se burla de nuestra desesperación es la misma con la que una noche estrellada hace que incluso una mano acariciadora se estremezca o abre el pesado atlas del entendimiento. No hay fin a esta repetida lectura mutua, la nuestra del infinito emblema del clima, de nuestros misteriosos altibajos.

Revelaciones de la prioridad del significado. ¡Qué americano es esto! Nosotros, rodeados de las aguas del Leteo, que moramos en lugares que se desvanecen sin dejar rastro, sentiremos siempre que los orígenes son secundarios, derivados, y que lo que desciende de ellos es lo primario y, por tanto, prioritario. Nuestros antepasados arraigan en nosotros, se remontan a nosotros y florecen en nuestras crónicas como logradas flores artificiales. Nuestras palabras corrientes llegan originalmente al mundo como incorporaciones del uso que les damos; las fábulas tardías compuestas por los etimólogos son encantadoras y conmovedoras, pero llegaron al mundo mucho tiempo después del hecho de nuestra experiencia. *Bobo* significa “bobo”, como sabíamos en la infancia: afirmar que una vez significó “inocente” y antes de eso “bendito” y “afortunado” es una derivación, un epigrama irónico exagerado por algún poeta moderno para arrojar una sombra sobre nuestra sofisticación. Esto es lo que creemos saber al vivir en el mundo de nuestras palabras. Entonces somos traducidos.

Hace mucho tiempo, meditabundo en las orillas de la infancia, reparé en los nombres de mis amigos y compañeros; cuanto más los leía y oía, más me maravillaba de que tantas familias inglesas del pasado hubieran adquirido como apellido lo que de una manera tan obvia y original eran los nombres de los muchachos americanos: Herbert, Howard, Irving, Milton, Morris, Russell, Sydney, Wayne y Dwight. Parecían surgir nuevas prioridades. Lo que despuntaba no era sólo más luz, sino, cada mañana, unos cuantos grados más de horizonte que llegaban hasta mis oídos para que yo pudiera oír los ecos de la historia y aprender cómo, en cuestión de nombres, eran los nuevos descubrimientos lo que llegaba antes. Lo mismo sucedía con las demás palabras, además de los nombres propios. Lo mismo con el inacabado torneo de los dos campeones del significado “real” de una palabra. Lo Que Significa se estrechaba en un combate sombrío con Lo Que Una Vez Significó. *Claro y oscuro* luchaban con sus ancestros semánticos: radiante y tenebroso. Una vez que hayamos caminado sobre el pavimento del significado y aprendido su contienda mental, habremos cambiado para el mundo tanto como el mundo habrá cambiado para nosotros, y ninguno de los dos podrá seguir junto al otro de la misma manera.

El asombro, no del ser, sino de cómo las preguntas por el ser estallan en galaxias de otra materia. Es decir, se convierten en preguntas por este u otro ser; aquí y ahora, en un campo a medianoche de altos rastros que llegan hasta la oscuridad estrellada del cielo estival, o allí, entonces, a la luz artificial del figurado jardín de infancia, dibujando con toda seriedad una estrella de oro en papel azul. Ser en el mundo de multiplicidades de modos de mundanidad, que configuran los significados de “ser”, que hacen que el cielo y el papel se acerquen con las manos extendidas para intercambiar los dones del parecido.

El matrimonio de la mente Errante y la Atenta. La boda fue un secreto y ninguna lleva anillo. A la pareja se la conoce en general por separado y ambos son candidatos ordinarios a representantes en una cámara

¿Qué podría querer decir yo en particular con lo que parece una poesía sin texto?

Los gatos nunca responden a sus nombres per se, como los perros. Sus nombres son títulos de textos poéticos, nombres de tropos

legislativa no reconocida. ¿La Errante? Deja caer el estropajo de los dedos ociosos en la tetera enjabonada y dirige su mirada hacia acres de espacio virtual, como una poderosa irrelevancia de lejano deleite o pérdida cercana que vuelve a casa a través de los campos hacia él. O aparta sus dedos ocupados del teclado y deja vacante el lugar de trabajo para que haya espacio de vuelo. ¿La Atenta? Penetra en la vislumbre y toma partido en una fábrica de figuraciones que emplaza el mundo a su alrededor. O percibe la humildad matizada de las setas en sus sombreros y la enfoca con el toque de la frase. Hemos oído hablar mucho de ambas, pero es su matrimonio en nosotros lo que no solemos reconocer y puede abatirnos con sus momentos de domesticidad, cuando la Tarea y el Deseo, momentáneamente cansados de acosarse, de tirarse los trastos, caen en un amplio lecho, bajo un dosel de figuras proyectadas por las farolas a través de las persianas echadas.

Fijaos en el espacio que ocupáis cuando no podéis ver nada. Tumbaos al sol, suspendidos, preferiblemente, de una hamaca, para que ni la curvada dureza del suelo ni el roce de la hierba en vuestra espalda sean recuerdo demasiado punzante de todo cuanto la tierra, la horizontalidad de la muerte, la vulnerabilidad de nuestras superficies, han llegado a significar. Vivid por un tiempo en otra región de la experiencia corporal: dejad que el calor del sol en vuestros ojos cerrados y en vuestro hombro izquierdo se mezcle de la manera más pintoresca con la tenue, fresca brisa que proviene de la fila de árboles invisibles sobre vuestro hombro derecho. (Si anheláis colores, oled la tintura de la hierba segada en ellos). Ése es el aspecto comprobado del paraíso. No los cuadrados reglados de luz y oscuridad, a cada uno de los cuales acudimos en busca de alivio de la tiranía circunstancial del otro, sino la experiencia del calor y la sombra en sí mismos y como fases de algo mayor, que se encuentran en una zona de indeterminación en medio de vuestro pecho.

No hay sitio para el ojo ahí. El espacio de vuestro mundo está más cerrado que la abertura contingente en la que nuestros ojos encuentran agujeros en los que adentrarse. Ese espacio se extiende, por el contrario, frente a nosotros, configurado para colmar el delicado paisaje de nuestra propia curvatura, mientras que el compás preciso, pero sin imaginación, del ojo traza su círculo horizontal a nuestro alrededor con una constancia tan firme que confiamos en que haya acabado la tarea que siempre queda a nuestras espaldas. El resto del círculo siempre está ahí, y nosotros no sobresalimos de un trasfondo plano; el espacio no termina detrás de nosotros, sino que eso es sólo lo que llegamos a creer. El espacio del perro no es el de su ojo, y sólo ve apariencias proyectadas y distanciadas por su

escepticismo. Su olfato estimula y confirma lo que sabe, mientras que, para nosotros, el olor es una grieta en nuestras paredes, una hendidura abierta al rumor, a la insinuación y, por supuesto, a la memoria. El espacio de la conciencia del perro se extiende 360 grados a su alrededor, y oler es como ver a través de una serie de ojos que rodean toda su estructura. No es una cuestión de confianza para él, que habita en el centro de su estancia. Sabe que es así, mientras que nosotros sabemos mucho más de y sobre nosotros mismos en el mundo, aunque mucho más y mucho menos sobre conocerlo. Sabemos que no somos centros, sino epicentros triviales; que los círculos emersonianos que trazamos y habitamos ocupan el espacio disponible y, cortados y sobrepuestos como si fueran muchas líneas cruzadas, crean un cosmos lóbrego; que nuestros ojos son, al fin y al cabo, exigentes paisajistas, académicos en sus sistemas de ilusión, derivados y ansiosos en sus alusiones a diversas clases de pintura. Lo sabemos gracias a obras eruditas de la misma biblioteca sobre la inferencia cuya sala de referencia infantil confirma que nuestros 120 grados de arco visible se completan a nuestras espaldas.

Vuestros ojos se abren ahora a la pintura que tenéis delante. Verdes cercanos, amarillentos por la luz del sol y oscurecidos, se desplazan a estratos de distancia, bajo arcadas de oscuros pinos, hacia estratos más lejanos. El pintor ha teñido de azul los distantes abetos, y la acuarela a tus pies difumina las colinas más lejanas. Volvamos por un instante al cercano, pero lejano espacio esférico del calor y el frío: vuestro sudor y la brisa creciente han alterado el camino que os contiene, aunque siga siendo el mismo reino de conocimiento total de nuestro mundo. Si una abeja os picara ahora, u os punzara un dolor de espalda, mostraría qué superficial, qué frágil es ese reino. Pero sin desintegrarse, reina supremo el más profundo abrazo del espacio propio de la piel, y la perspectiva, la inferencia, la extrapolación, el asombro y la maravilla yacen aherrumbrados contra la tapia del jardín, como paseantes crecidos, columpios y toboganes, como sillas de ruedas, muletas y prótesis para tullidos que han sanado hace mucho tiempo.

El enigma de la esfinge. Es un error pensar que era una cuestión que se planteaba en la antigüedad a una serie finita de viajeros que terminaba con el que contestaba correctamente. No darse cuenta de que hemos de seguir tratando de contestar es el error que seguimos cometiendo. El enigma de la esfinge es la esfinge misma; su existencia histórica y formal aparente es una trampa; su continua presencia es como las pullas de una adivinanza, la alternativa que desechamos en la solución de un problema, sólo para lamentarnos y enredarnos cuando se nos señala a destiempo que era el camino adecuado que no habíamos tomado. Pues la esfinge siempre está aquí, ahora, con nosotros, acechando en desconcertantes y ambiguos reflejos sobre el agua o en las ventanas, inherente en fotografías o en zonas borradas en grabados incompletos.

Podemos verla incluso en representaciones aparentemente ambiguas, las únicas en las que podemos esperar habitar. Si una academia la pintara resplandeciente con la falta de autenticidad de todo su acabado, tratando en realidad de mostrarla en la escena original, allí estaría de hecho, al menos una vez, para cada uno de nosotros. Fijémonos en esa pintura: la famosa encrucijada, al borde de colinas bajas que ni siquiera se

transforman con el cielo, extrañamente blanquecino, pero sin sol, la clase de luz del día que le da al aire algo de la densidad de la noche, revelándolo todo momentáneamente, como si fuera a disiparse cualquier visión. La luz de la hora decisiva. Allí, espantosa en el vulgar espanto de su forma, debilitados como estamos en la violencia de su acción, convirtiendo en obscena nuestra astucia, se sienta en una mala pintura y plantea su enigma con la misma y vieja respuesta: “¿De qué son ejemplos lo Asombroso y lo Ordinario nauseabundo?”

Aprender a examinar las instantáneas de nuestra atención. La ilusión de nuestro movimiento sólo puede ocurrir si malinterpretamos los momentos discretos de visión en su aparente continuidad, con los consiguientes fraudes de lo cotidiano, sus mentiras de lo ordinario. Esas instantáneas no son las grotescas imágenes congeladas del cine, que nunca hemos visto (y que, sin embargo, como resulta asombroso observar, son parte de lo que hemos estado viendo). Esas instantáneas son las imágenes sin pose, no preparadas, que se han convertido en emblemas de nuestra conciencia. Por ejemplo:

Recorréis un pasillo, con un mensaje en la mano, llegáis a una habitación y veis a un lado a una joven, completamente desnuda, que se encuentra en un estrecho y rectangular ángulo de luz del sol, al que mira como si estuviera meditando, escorada hacia la derecha. Su piel tiene la palidez del invierno, su largo y oscuro cabello se agolpa en su espalda y su mano izquierda está extendida, ligeramente inclinada y con la palma hacia abajo. Inmediatamente captáis instantáneas de sorpresa y deseo, pero pronto les siguen otras imágenes, más amplias y complejas. Al fondo de la habitación, a vuestra derecha, está el artista, trabajando en su arcilla rojiza. Os dais cuenta de que no habéis “cogido” a la muchacha en un momento de meditación; es ella la que os ha cogido a vosotros en un momento de asombro extrapolado, y aunque vuestro corazón late con fuerza durante unos instantes de maravilla y calor, os quedáis de piedra cuando suena su obturador. No es una persona que sea ella misma, captada en un momento de contemplación de algo que va más allá de ella —el estanque de luz del sol reflejada en el suelo—, aunque sea ella misma. No: es una modelo que representa algo —como podríamos decir que “posa”— para el artista. Su pieza acabada la representará igualmente, pero en otro sentido, de modo que dará la vuelta a los significados, incluso a las prioridades, de objeto e imagen. Ella representa el modelo, que producirá una imagen que la representará. Sin embargo, incluso aquí los dos sentidos de la frase pueden revertirse: la imagen final representará el modelo de la mirada de la muchacha, la mirada de una modelo que representa su imagen.

Eso es lo que veis en las últimas instantáneas, las que toma el artista, con la figura modelo que gana en detalle tras fases sucesivas, los diversos rectángulos de la luz del sol en el suelo, que, sin embargo, no ilustrarán historias ajadas que podrían contarse de artistas y modelos, como la de la modelo que fue volviéndose de piedra conforme su figura completa iba adquiriendo gradualmente vida; o la de la modelo que sentía cada movimiento del pincel del pintor en la superficie de la figura aún no vista en el lienzo como una caricia tan apasionada que hubo de coger su cuerpo con sus manos y entregarse a su propio deseo, no el del pintor; o la de la modelo que se consumió literalmente confor-

me crecía su imagen, no poco a poco, dedos, pies, orejas que se disolvían en el crepúsculo, sino, en una recapitulación invertida del acto de posar, fue perdiendo detalle y especificidad, hundiéndose o elevándose a una forma general hasta convertirse en un abigarrado montón de tierra; o la de la modelo cuya propia obra de arte consistió en esta *séance*: ella en esta habitación con un artista (interpretado por un amigo), que simula representar algo suyo. Para estas historias necesitamos la mano ilustrativa de oscuras medias tintas y grabados ampulosos. La fábula que vuestras instantáneas captan —tal vez atestiguada en leyendas garabateadas en su espalda— es demasiado grande e incierta: la fábula que sigue, la historia que se interpreta a sí misma.

Conservadlas, pues lo que esas instantáneas hayan captado se desvanecerá, incluso las instantáneas mismas se desvanecerán como imágenes descongeladas de una película desenrollada. Toséis. El artista levanta la vista. La modelo se queja del frío e interrumpe su pose. Entráis en la habitación con el mensaje extendido en la mano y decís: “Ha llegado esto para usted”. Coge el papel, lo lee, lo entiende o no, según el caso, y hay consecuencias de esto. Pero son blanco y negro, como las cubiertas de un viejo álbum donde solían guardarse las instantáneas, y no dicen otra cosa sino que están cerradas.

Coged uno de los olvidados libros que se encuentran en el borde de la combada mesa, quitadle el polvo y leedlo. Muy bien, aquí está este viejo y polvoriento volumen, no tan viejo, en realidad, aunque desfasado. *El libro de los aeroplanos.* Leerlo es preguntarse: “¿Cuál es la parábola del avión y de nuestro vuelo?”. Volar es seguramente nuestra versión contemporánea del camino de los antiguos moralistas, El Camino. Bueno, podemos aprender del aeroplano

1. que las nubes oscuras resplandecen vistas desde arriba;
2. que el movimiento más rápido hacia delante en el aire es el menos memorable;
3. que, de un modo u otro, descenderemos.

Fijaos en el joven que se arrodilla sobre la laguna. (Miradlo, sí, sin un deseo particular, como tocar o saber o recordar u organizar el espacio visual disponible con la curva de su espalda, el rostro vuelto y oculto a la vista. Rendíos si queréis a algo de esto, decid un nombre, caminad abiertamente, halagad, daos la vuelta para mirar la tarde que cae en el lejano prado, sacad lápiz y cuaderno. Marchaos. Lo que quede de vosotros aquí se fijará en el joven arrodillado sobre la laguna.) Hay varias escuelas de atención, y es bueno conocerlas antes de entregarse uno mismo a las profundidades de la reflexión. Una de ellas sostiene que el joven está estudiando la laguna —la sesgada luz del sol en la superficie lejana, la agitación de las olas menudas, las distintas profundidades del agua, la roca y el fango y las algas que se agitan, los grandes y lentos peces y los diminutos que desaparecen— y que no sólo es una persona seria, sino que está siendo observado con seriedad.

Otra opinión es que no estudia nada salvo su imagen en el agua, sabiendo que sólo es una imagen y algo distinto de sí mismo, sabedor de antiguas fábulas, pero (o tal vez por eso) absorto en la semipresencia que está sobre el agua, o en ella, o donde esté. Esa opinión sos-

tiene que no hay nada más que ver en ninguna parte, y que si el joven adujera que está investigando la laguna mentiría o, con mayor probabilidad, sería torpemente frívolo. Tan frívolo, de hecho, como la primera escuela juzga a la segunda.

Pero nuestros cuentos provienen de la escuela y nuestras fábulas brotan de su propia antigüedad. Hemos llegado lo suficientemente tarde a este lugar como para darnos cuenta de que, si contempla la laguna —su superficie y su fondo, su espacio y los objetos que hay en él—, sólo puede hacerlo mirando hacia abajo a través de la sombra de su cabeza inmóvil y escrutadora. Sólo en los límites de la fría oscuridad de su sombra contemplativa no desafiará la superficie del agua ninguna mirada con la burla de las ondas, la risa de la luz del sol que vuelve y que con tanto encanto parodia la reflexión hasta desvanecerse. Sólo en la oscura estructura la roca, el pez, las algas y el sedimento ascenderán lentamente hasta ser perceptibles, como si el ojo, respirando profundamente, se apresurase lentamente.

Tal vez sea una lección suficiente, y quienes la hayan aprendido —o se hayan dado cuenta, al menos, de que ya la sabían— podrán irse. (Quedamos tan pocos que podría susurrar. La verdad es demasiado desconcertante y frágil para gritar o proclamarla). Muy bien. Fijaos de nuevo en el contemplador del agua: ve en y a través de y dentro de y entre las regiones del agua; lo hace, de hecho, por propia reflexión. Pero de este modo: ve su imagen, pero no, como en la interpretación anterior, a través de ella. Más bien, en las lóbre-gas, especulativas versiones de sus ojos que nadan el oscuro verde, contempla, magnificado en sus pupilas, todo el reino que yace debajo, más allá, de su imagen: oscuridades más claras y oscuras; formas, tipos, tranquilidades; algas y guijarros; un anzuelo perdido y oxidado que sigue una línea sutil, y, más hondo en la arcilla inferior, dos percas hundidas, aletas que apenas respiran en la lenta corriente. Todo esto es cierto aquí, pero gracias a la imagen del vidente, por medios muy distintos a los que ofrece el feliz accidente de la ciencia de la que hablábamos antes, que permite una reflexión para sostener una mano sombría y dilucidadora ante los ojos deslumbrados.

Será imposible explicárselo a las dos escuelas de pesca y Narciso.

Confundir al retórico. Tomad sus argumentos, sus distinciones, sus protestas respecto a que las glorias que vemos, los horrores que tememos, los placeres y las penas que nos tocan son meros tropos. Llevadlos con vosotros en vuestro paseo matutino por el campo y... No, no los arrojéis al primer abismo junto al que paséis ni en el vertedero municipal, pues entonces el retórico os habrá confundido: su tropo se habrá hecho realidad en vuestra basura y habrá ganado el combate que hayáis querido librar entre las tropas del sentido común y las del absurdo. No, llevadlos con vosotros, todas sus herramientas y juguetes, pero hacedlo en serio, con más seriedad, tal vez, que el retórico.

Sé lo que los anticuarios dirán: “Sí, sí: vosotros, no el retórico, encontraréis el verdadero lenguaje en los bosques, textos corridos en los ríos, sinécdoques en los árboles, midrás en el sotobosque, notas al pie de los sermones en las piedras y tropos en todo”. ¡Qué encantador y falsamente liberal! Pero el anticuario y el retórico, aunque riñan en público, se abrazan estrecha-

mente y sin aliento en privado, y seguir ese consejo, por sensato y venerable que parezca, es confirmar de nuevo todo el fastidio y la molestia, contribuir a realzar las figuras reales con los cebos del retórico, ese “que parece más ocupado de lo que está”.

No, no: confundidle a él y a los de su clase. Coged su precioso y ajado utensilio, por ejemplo, la distinción entre metáfora y sinécdoque. Es una distinción que ayuda a amontonar a un lado las partes por el todo, el todo por las partes, las etiquetas por los contenedores, las asas por los cofres, los primos por los hermanos, los opuestos por los opuestos, y una multitud semejante. A la luz —o más bien a la oscuridad— que proyecta, si, furioso, arrojo mi servilleta al retórico en lugar de la caldera, lo hago metafóricamente; pero si retiro el mantel, entonces es una metonimia. Tened en cuenta esta distinción en vuestro paseo. Subid hasta las colinas y encontrad el primer punto de perspectiva para contemplar todo el camino que habéis recorrido y las colinas más altas que os rodean y que están más allá. Mirad las colinas, fijaos en los grises y azules de la acuarela que estáis viendo, la disposición de tintas en capas sucesivas que se elevan. Volved la vista después al sendero que habéis tomado; observad a los tres caminantes minúsculos a diversos intervalos, atrás y por debajo de donde estáis, uno que se mueve como un insecto visto desde arriba, los otros trazos de un color móvil en la equidistancia.

Ahora es el momento de tomar vuestro utensilio para cortar las apariencias en porciones de verdad. ¿Es el azul de las colinas una metáfora de la distancia? ¿O una metonimia? ¿Qué ocurre con las convenciones de la perspectiva que reducen a los viajeros que os siguen hasta convertirlos en un punto? Se alteran por un tropo, pero ¿cuál? Y la última pregunta que emerge de todas éstas, la pregunta que reina sobre todos los temas: ¿traza el mundo bidimensional del dibujo sus representaciones del espacio tridimensional por medio de la metonimia, de las dos o las tres? ¿O de la metáfora? El mundo del plano no puede imaginar, ni siquiera por analogía con su propia percepción de las relaciones de punto, línea y polígono que contiene, el paso, inevitable para nosotros, al espacio sólido. Para el plano sería el más salvaje de los saltos metafóricos. Entonces, ¿qué?

Tráete a casa la pregunta de tu paseo. La pregunta misma —preservada de la podredumbre de una respuesta fácil por tu cuidado botánico— será más fructífera que una docena de versos marchitos o una docena de marchitas deconstrucciones. Mantén esas preguntas: el poeta probará su dulzura mucho después de que se hayan marchitado. El retórico experimentará su amargura y su propia y severa indigestión.

Podemos exigir la verdad a las mentiras de la escritura. El escritorzuelo de versos dirá, por ejemplo, que “la mañana es una lista de compra”. Por esto, él o ella querrán decir que emplea un recurso ya señalado e intenso, el de la viuda que se lamenta en primavera cuando dice “la pena es mi patio”, ahora ajado en el impuro encanto de “la felicidad es un gato arrullador” o algo por el estilo. Para ese escritorzuelo, la mañana se reduce a algo breve, frágil, preceptivo y censurable, en una especie groseramente literal de contracción. Pero cuando nos libramos de la locura de la escritura, podemos despertar y aprovechar la mañana, cogerla con la mano como una lista de compra y leerla como una pro-

fecia cuya continuación es su propio cumplimiento. Es una lista en la que lo necesario y lo superfluo, los designios y los impulsos están incluidos; una lista en la que los verdaderos órdenes de prioridad, o de implícita ruta a través de las avenidas del día, incorporan otro orden de opción y azar. Algunas listas comprenden obras mezcladas sin ton ni son, una mezcla que constituye la mayor de las autoindulgencias en sí misma; otras empiezan o acaban con lo que compramos riendonos, otras con las tiendas que visitamos con dolor y lágrimas. Las listas representan las rarezas y repeticiones de cada nuevo día, de cada vieja mañana, una de las nuevas, más de las viejas. El “es” de la pequeña ofensa del mal escritor se convertirá en la noble tarea del tropo: yendo y viniendo hacia adelante y hacia atrás entre la identidad y la predicación, sin rozarlos, zumbando con la energía de sus hechos, el “es” los unirá realmente. La lista misma habrá sido escrita —incluso el temible recuerdo de una entrada remarcada— por vosotros y la necesidad juntos, para empezar, si no para acabar el día, mano con mano.

*Traducción de Raúl Miranda
y Antonio Lastra*

