



LOS POETAS EN NUESTRO TIEMPO

Raúl Gustavo Aguirre

En el año de 1957 se realizó en la ciudad de Santa Fe, Argentina, la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, organizada por la Universidad Nacional del Litoral. Durante ese encuentro el poeta Raúl Gustavo Aguirre leyó la conferencia que hoy publicamos y que hasta ahora había permanecido prácticamente inédita, salvo por la limitada edición antológica que reunió los trabajos que se presentaron en ese momento.

¿En qué situación se encuentran los poetas en nuestro tiempo? ¿Qué posibilidades ofrece nuestro tiempo a los poetas? Y si ellos tienen una tarea o misión que cumplir, ¿en qué consiste y cómo puede cumplirse, en nuestro tiempo, esa tarea? Tales son las preguntas a las cuales me propongo ensayar aquí una respuesta. Ciertamente es que esa respuesta tendrá mucho más de testimonio personal que de sólida argumentación referida a un problema estético. Y la única excusa que puedo aducir para exponer este testimonio es que, al tratarse de un oficio lleno de engaños como lo es el del poeta, sean tal vez las experiencias personales algo que merezca tenerse en consideración. De cualquier manera, quiero creer que muchos de los problemas a que voy a referirme no provienen del reino de la fantasía, sino que —quizás por desgracia— tienen un sólido fundamento en la realidad. Son, además, problemas con los que es preciso tropezar a riesgo de quedarse en el estado celestial. (Es posible que uno de los significados de la cultura, como acción interrogadora, sea justamente ese: el de sustraernos del estado celestial e inmiscuirnos en la difícil y a menudo insoportable realidad). Quisiera entonces reducirme a esto: a hablar aquí de ciertos problemas que se plantean a los poetas en cuanto quieren ejercitar una cierta conciencia de su oficio, vivir en el mundo.

I

Una de las circunstancias que más notoriamente se pueden advertir al considerar la situación de los poetas en nuestro tiempo, es la incomunicación

que existe entre éstos y el público. Esta incomunicación se manifiesta, ya como incapacidad por parte del público para entender a los poetas, ya como escasez de lectores de poesía frente a las demás manifestaciones de la palabra escrita. Admitamos provisoriamente este echarle la culpa al público, por su incapacidad de comprensión, y no a los poetas por su incapacidad para ponerse al alcance del público, argumento este último que, por llover a palos sobre tantos poetas, ha dado lugar, como veremos luego, a inútiles tentativas y a no menos inútiles sacrificios.

¿De dónde proviene esta incapacidad de comprensión? ¿Por qué las manifestaciones del arte y de la poesía contemporáneos parecen al público tan extrañas, cuando no tan incomprensibles o absurdas?

En la segunda mitad del siglo XIX se produjeron en el dominio de las artes y de la poesía transformaciones de singular importancia. En las artes plásticas, la aparición del impresionismo señala el momento en el cual se volverán decisivos el impulso hacia la autonomía de los valores plásticos, considerados en sí mismos, y la negación del artista a la mera reproducción o interpretación de la realidad circundante. En música, se desborda primero y se abandona después el sistema tonal sobre el cual se habían sustentado las estructuras sonoras del clasicismo; en poesía, aparecen nuevas formas de expresión cuyo vínculo común es la ruptura de la prosodia tradicional y la innovación en los moldes métricos. La frase según la cual Baudelaire sería el padre de la poesía moderna tiene un profundo sentido: expresa esa acentuación sobre la individualidad, esa rebeldía, ese desasosiego y ese espíritu de investigación que caracterizan a la poesía moderna, notas que se encuentran ya en el autor de *Las Flores del Mal* y que con tanta nitidez se advierten también en Mallarmé y en Rimbaud.

Pero el público no pudo seguir de cerca, como hasta entonces, la evolución del arte, participar de ella, adaptar su sensibilidad a las nuevas manifestaciones, como bien que mal ocurrió con el arte rotundamente revolucionario del Renacimiento (cuyo drástico contraste con el de la Edad Media es hoy muy difícil de advertir), o con la aparición del sistema tonal

En la música, mutaciones prontamente asimiladas a pesar de ser rupturas casi totales con la sensibilidad de la época. Un fenómeno hasta entonces desconocido separó desde aquí a los artistas del público, y condenó para siempre al arte y a la poesía a ser artículos de museo o especialidad de minorías.

Este fenómeno es la aparición del kitsch, palabra alemana con que se designa la cultura de masas — seguiremos aquí de cerca el examen de Dwight Macdonald en un penetrante ensayo publicado en el número 3 de la revista *Diógenes*— se diferencia de la cultura que podemos llamar tradicional en que es producida exclusivamente para el consumo por parte de las clases populares. “Las razones históricas del desarrollo de la cultura de masas, desde 1880 aproximadamente — escribe el crítico norteamericano— son harto conocidas. La democracia en la política y la educación popular derribaron el antiguo monopolio cultural de la clase superior. El comercio halló ventajoso mercado en las demandas culturales de las masas y el adelanto de tecnología posibilitó la producción a bajo precio en cantidad suficiente para satisfacer este mercado”. Seguidamente, Macdonald nos da otras notas de la cultura de masas: es un fenómeno típico de los tiempos modernos; comenzó y sigue siendo una especie de desarrollo parásito/canceroso de la cultura tradicional; presenta semejanzas con el arte popular, pero nada tiene que ver con éste, que es expresión espontánea del pueblo mientras que la cultura de masas es impuesta desde arriba, fabricada para el consumo por técnicos contratados por comerciantes o funcionarios de la cultura, es decir, de la clase dirigente, en lugar de ser expresión del pueblo mismo; su público está compuesto por consumidores pasivos, cuya única participación es elegir entre comprar o no comprar. La cultura de masas es, además, un instrumento de poder utilizado para mantener un dominio de clase y un medio de obtener beneficios: como instrumento de dominio político o de explotación, esta forma de cultura se encuentra tanto más difundida allí donde la producción industrial y la vida popular son dirigidas “en masa”. Pero es un fenómeno mundial, como lo es la técnica de producción en que se apoya, y si bien Europa ha podido ofrecerle mayor resistencia, por poseer una mayor continuidad de cultura tradicional, en los países que han sufrido y sufren rápidas transformaciones industriales, tantos más grandes son sus estragos.

La cultura tradicional trató de defenderse de la intrusión de la cultura de masas utilizando dos medios: el academicismo, o tentativa de competir por imitación, y el vanguardismo, o retiro de la competición. Pero el academicismo no es más que cultura de masas destinado a la élite: tiene tanto de artículo manufacturado como los productos culturales fabricados para las masas (las novelas de Somerset Maugham, por ejemplo). Para Macdonald, la significación

del movimiento vanguardista consiste en que, sencillamente, se negó a competir. Al rechazar el academicismo, efectuó una desesperada tentativa de crearse un área donde el artista serio pudiera todavía actuar. “la tentativa tuvo notable éxito: a ella debemos casi todo el arte viviente de los últimos cincuenta años. El movimiento tuvo lugar en un momento (1890-1930) en que los valores burgueses eran desafiados cultural y políticamente, si bien resulta curioso que entre los rebeldes políticos y los estéticos hubiera —y haya— escasa simpatía, de lo cual hallaremos explicación en el hecho de que el militante político considera el arte como un instrumento de propaganda, asignándole así una misión y formulándole una exigencia que no siempre, que tal vez nunca, puede satisfacer sino a riesgo de falsificación. Pero esto parece ser una fatalidad histórica. El revolucionario Voltaire —observa Edgar Bayley—¹ sigue en lo estético apegado a las normas de Boileau. Y si estas palabras de Lenin que voy a citar aquí nos parecen excepcionales, es justamente por el caso omiso que han hecho a menudo de ellas los dirigentes de la cultura soviética: “La literatura es la actividad donde menos se puede introducir la nivelación, la igualación mecánica, el dominio de la mayoría sobre la minoría”, “en este terreno es absolutamente necesario garantizar la más amplia libertad a la iniciativa personal, a las inclinaciones individuales, al pensamiento y a la forma y al contenido”².

La actual ruptura entre los criterios estimativos sustentados por los artistas que permanecieron en el ámbito de la cultura tradicional y los que prevalecen entre el público que se mueve en el ámbito de la cultura de masas es evidente, y muestra con claridad la peculiar situación de los artistas contemporáneos, constreñidos a decidir entre el academicismo y el vanguardismo, o sea, entre la cultura de masas y la cultura tradicional. Y aquí se nos presenta esta singular paradoja: lo que llamamos *vanguardismo* no sería otra cosa que la natural consecuencia de una evolución de la cultura tradicional en su ámbito propio, en tanto el academicismo sería la cultura tradicional detenida en el siglo XIX, reconstruida y adaptada para el consumo por parte de las masas. Así por ejemplo, es en este sentido más justificado e históricamente

¹ Bayley, Edgar, *Realidad interna y función de la poesía*. Buenos Aires, 1952, p. 21.

² Lenin, V.I., *Organización partidaria y literatura partidaria* (cit. Por A.A. Surkov en su informe al 2º Congreso de Escritores Soviéticos, 1954). En: *Fundamentos*. São Paulo, Julho-agosto 1955, año 7, nº 37, p. 77.

auténtico, por cuanto supone la consecuencia de una evolución de las artes plásticas de acuerdo con las tendencias que se fueron manifestando en las artes de occidente en el siglo XIX, el arte de un Klee, de un Picasso o de un Mondrian, que las vulgares imitaciones “realistas” o “clásicas” fundadas en criterios de valor de dudosa legitimidad, como lo puede ser por ejemplo su accesibilidad a las masas o las necesidades políticas del momento. ¿Sería ocioso recordar aquí esa estatuaria grotescamente clásica que consagró oficialmente el nazismo en Alemania, en tanto exponía públicamente, como arte degenerado, manifestaciones auténticas del espíritu contemporáneo?

Así, el vanguardismo no es más que la viviente tradición. En la actualidad, muchos artistas se rehúsan, y con motivo, a calificarse con esta palabra. Ella debe perder, por lo menos, su sentido peyorativo: el arte o la poesía de vanguardia son simplemente el arte o la poesía como tales, frente a la cultura de masas. No obstante los excesos de los primeros tiempos —excesos necesarios y justificadísimos— al arte y a la poesía de vanguardia pertenece hoy la herencia legítima de la cultura occidental. La ruptura de moldes supone la permanencia en la tradición, ya que no se puede renovar en el aire, quebrar normas que no se conocen o no se han experimentado como insuficientes. Si bien el arte y la poesía contemporáneos ofrecen en apariencia puertas abiertas y cartas libres a cuantos advenedizos quieran usufructuar de su peculiar situación, rigen en él categorías y requerimientos que atañen al artista de todos los tiempos. La ignorancia, la improvisación, la falta de sinceridad, la torpeza, nada tienen que hacer allí. El arte y la poesía contemporáneos significan antes que nada conciencia de una situación y también una afirmación en la vida, pero sin dejar de lado lo que ésta tiene de contradictorio y aun de trágico. Todo esto es fatal, irreversible, y supone una lógica interna que a veces no coincide incluso con los deseos personales, las buenas intenciones y aun las ideas políticas del artista. Se trata aquí de escuchar la voz del espíritu y no la del ministerio de propaganda y cultura.

La poesía de vanguardia supone la preeminencia del hombre sobre la literatura, del espíritu sobre la letra, de la vivencia sobre la razón. Pero ello no quiere decir fantaseo y mentira. El poeta—escribe Pavese—³ debiera tratar de convertirse en el más culto de los contemporáneos.

³ Pavese, Cesare, “Poesía y libertad”. En: *Sur*. Buenos Aires, n° 225, p. 140.

Separarnos de la tradición supone separarnos de la historia, o sea, de nuestra cualidad humana esencial. Sin tradición, sin aceptación de las categorías que el curso creador del hombre ha forjado a través de su vida sobre la tierra, no hay revolución, no hay creación, no hay más que retorno ineficaz a un origen vacío de sentido (Valéry). El *primitivismo* de Miró, por ejemplo, induce al error de creer que se trata de un retorno al origen cuando en realidad se trata de un movimiento revolucionario basado en la tradición, que no la niega, sino que la continúa. Así también, el dodecafonismo en la música es una culminación de la herencia occidental y no su negación. Sólo cuando la tradición cristaliza en normas, en modelos y recetas sobre los cuales se pueden fabricar artículos para el consumo, se cae en la retórica, el academicismo y en la servidumbre de la cultura de masas.

Y la cultura de masas es —concluye Macdonald— “una cultura degradada y trivial que evita a la vez las profundas realidades (sexo, muerte, fracaso, tragedia) y los simples, espontáneos placeres, ya que las realidades serían demasiado *reales* y los placeres demasiado *vivos* como para producir lo que Gilbert Seldes llama *el clima de consentimiento*, esto es, la narcotizada aceptación de los productos que vende como sustitutos de cosas tan inciertas e inseguras —y por lo tanto invendibles— como la alegría, la tristeza, el ingenio, los cambios, la originalidad y la belleza de la verdadera vida. Las masas, influidas por varias generaciones sometidas, exigen a su vez que se les den productos culturales triviales y confortables”.

Así nos explicamos también la segunda manera de manifestarse la incomunicación, o sea, como escasez de lectores. En nuestra cultura de masas, la difusión de la palabra escrita es monopolio casi exclusivo del periodismo. En él, la poesía siempre se encuentra como una especie de convidada de piedra, de pariente pobre. Se le destina una pequeña parcela en el inmenso latifundio ocupado por la noticia, la crónica sensacionalista, la propaganda y la ficción. En el periodismo incluiremos también esa literatura que nuestro novelista Eduardo Desein ha llamado con acierto “literatura de quiosco”, cuyo fin es explotar comercialmente los temores y los instintos de las clases populares, y cuyas formas van desde la pornografía pura y simple, pasando por la novela policial, hasta la ficción interplanetaria, última palabra del género. Además, fenómeno ya denunciado por algunos espíritus atentos a las asperezas de nuestro siglo, se observa últimamente lo que podríamos

llamar un “desplazamiento hacia la imagen”, una decadencia del habla, una resistencia del público hacia la palabra escrita y por ende, una propensión de los productores a reemplazarla por la representación gráfica, de lo que tenemos suficiente ejemplo en las revistas ilustradas y, en especial, en las de historietas, que han llegado a trasponer la escala visual, no digamos ya a Conan Doyle, sino también a los mismísimos clásicos.

“La preparación de una revista—escribe Dessein⁴— consiste en armar una colección de muletas y de cabestros, se descuenta y estimula la pereza intelectual del lector. Muy poca lectura, los textos clásicos y modernos son objeto de adaptaciones quirúrgicas, Reader’s Digest reduce triunfalmente la Odisea a ocho páginas (sobrepasando los esfuerzos de la excelente colección Araluce para niños, por ejemplo). La cuestión es abreviar, reducir, llegar a la sinopsis infantil, con todos los recursos de la tipografía para llamar la atención del lector sobre algún momento dramático. Y no se crea que exageramos, lo que se busca es eliminar todo texto. Obsérvese que la tendencia general de todas las revistas es hacer predominar la información gráfica, que ni siquiera implica la necesidad de lectores alfabetos”. “El muchachito que hace veinte años leía Los tres mosqueteros o Beau Geste se limita al modesto repertorio de los sindicatos internacionales de la emoción, que le alcanzan los clisés de los cuadraditos y el mezquino diálogo que debe ocupar dos centímetros cuadrados. Antes, el interés por lo fantástico y lo emocionante se vertía en libros, en narraciones coherentes, con alusiones psicológicas y elementos importantes de información histórica (Dumas), geográfica (Salgari), científica (Julio Verne). Actualmente, la literatura de aventuras tiene el siguiente estilo: “—Toma, perro”, “¡Ay!”, “¡Auch!”, “¡Sigan a ese hombre!”, “¡Bang!”, un monocorde manar de onomatopeyas interrumpido por precarios “recordatorios”: “Ted estaba rodeado por los indios”. Todo esto, ¿por qué? Para evitar que se lea realmente, para hacer del lector un hombre masa en proyecto, un joven hombre masa. No es de extrañar que estos jóvenes se resistan a leer libros y se asusten de sus tamaños (he observado que La Montaña Mágica causa horror a las nuevas generaciones)”.

⁴ Dessein, Eduardo, *La literatura de quioscos contra el individualismo*. En: Ciudad. Buenos Aires, 1955, n° 2-3, p. 7-9.

Leer fuera de este ámbito del periodismo y de la literatura de quioscos es entrar en una minoría, pertenecer a una élite: la de los estudiantes, técnicos, hombres de ciencia, intelectuales y lectores cultos en general. Supone el peligro de adquirir ideas, nociones, estimaciones que no son las del común de la gente: la “*inteligentzia*” es en general materia de desconfianza en el terreno político, salvo cuando se trata de los técnicos, a los cuales se les piden mejores armas atómicas y mejores instrumentos de producción, cuando no milagros biológicos, económicos, publicitarios. Pero, sea como fuere, esta minoría de lectores especializados existe en todas partes. En un sector más reducido aun, está formada en parte por aquellos que han asimilado, fuera de la literatura de masas que difunde las nociones, los tabúes y las consignas generalmente admitidos o impuestos en determinado medio, valores que proceden de lo que podríamos llamar “el mundo de la cultura tradicional”, y en parte está formada también por los creadores de cultura, los artistas, los poetas. Minorías en medio de la minoría, el poeta y su lector están condenados a no contar en los cánones cuantitativos de la industria editorial. Las excepciones no valen aquí y son aparentes. Los cinco centenares de ediciones de *Paroles* de Jaques Prévert no suman los ejemplares de una sola de *Bonjour, Tristesse*. Y además, leer una vez en la vida a un poeta de moda no quiere decir leer poesía. Lectores de poesía—especialmente lectores de poesía que no son, a su vez poetas—son seres muy escasos en este mundo. Yo raras veces tropecé con ellos.

II

La incomunicación es un mal donde se originan otros males. Los poetas quedan expuestos tanto a los criterios falsos por parte de un público ya incapaz de comprenderlos, como a las sollicitaciones de los señores del Kitsch. Se ven en una encrucijada.

No hablaremos de quienes consideran a la poesía mera diversión de seres ociosos, juego de intelectuales, pasatiempo de afeminados, ni mencionaremos tampoco a aquellos que, con menos desdén, creen que su lugar está en las canciones populares, en las fiestas de la escuela o en los escenarios donde lánguidas sacerdotisas demuestran con voz profunda y largos vestidos que el arte de los viejos rapsodas resiste victoriosamente los embates del tiempo. El ser de la poesía se ve comprometido hoy por supuestos mucho más graves,

como los que han adoptado con respecto a ella, generalmente en forma terminante, los políticos, los funcionarios o empresarios de la cultura, y los intelectuales para los que el ámbito del espíritu se reduce exclusivamente a una tradición nacional. Para ellos, la poesía debe ser, sin apelación posible, ora simple procedimiento para la difusión de ideas, ora expresión de nuestras tradiciones y de nuestro ser autóctono. Se le exige que exprese las inquietudes, las miserias o las esperanzas de un pueblo, que cante a sus ídolos o a sus programas políticos, que ayude a la construcción de una nueva sociedad. O se exige que sea expresión de la tierra, del paisaje, de las glorias o del alma nacionales. Aquí se quiere que sea católica, que su fundamento sea el Dios revelado; más allá que su justificación sea el materialismo dialéctico o la lucha de clases. Y además (en esto coinciden todos sospechosamente) se le pide que sea clara, accesible, fácil de comprender, ya que la oscuridad, la mistagogia, es síntoma de mala artesanía, de perturbación mental, de idiotéz y aun (Van Wyck Brooks lo sugiere en *Las opiniones de Oliver Alston*), de degeneración.

Huelga decir en qué confusión se encontrarían los poetas si quisieran satisfacer tantos requerimientos a la vez. Pero el problema tampoco se resuelve si se toma (como tantos lo hacen) partido por alguno de ellos. Ya que, a poco que se analicen seriamente estos requerimientos, se comprueba que no se apoyan más que en fórmulas de dudosa viabilidad.

Parafraseando a Heidegger —y esta paráfrasis es lícita, ya que muchos de los caracteres de la filosofía son, con una coincidencia irresistiblemente sugestiva, coincidentes con los de la poesía — podríamos decir que, siendo la poesía una de las posibilidades constantemente creadoras del espíritu humano, ella escapa a toda certeza absoluta acerca de su ser, y sólo puede decirse de ella lo que no es. ¿Pero, cómo aceptar que sea útil o practicable una actividad cuyo sentido último no conocemos claramente?, ¿cómo pueden justificar los poetas el hacer algo que no saben a ciencia cierta qué es? ¿No hay en ello una contradicción, una evidente falta de sentido?

Pero ocurre precisamente que la poesía es una de esas pocas actividades cuyo destino consiste justamente en no tener una aplicación práctica, en no poder ser considerada según su utilidad, en no poder ser aprendida, en el sentido en que se aprenden los conocimientos manuales y técnicos.

Las falsas interpretaciones se originan en que las exigencias que se le

formulan pretenden fijar su ser (que es inapreciable), formularle leyes externas, atribuirle una finalidad determinada. Y esto sólo puede ser a título de conjetura. Tal vez la poesía se acerque a ser más esto que aquello otro, y nosotros mismos trataremos aquí de aclarar algo de su ser. Pero ese "tal vez" no debe nunca ser puesto al margen cuando se trata de poesía. Su reino no es el de la razón, porque siempre puede ser— como dice Jaspers del hombre —algo más de lo que podemos saber de ella. Puede ser algo más que mero juego verbal, entretenimiento cuya materia son las palabras; puede ser también algo más que medio de difundir ideas, tradiciones, doctrinas. La poesía no se agota en estas exigencias ni en estas definiciones.

Con esto no hemos hecho otra cosa que echar una mirada hacia el enigma de la poesía. Esta mirada lleva implícita una incertidumbre que nos permite ver. Para quienes no nos quieran seguir hasta aquí en esta duda, el problema no existirá. La poesía será esto o aquello y nada más. Quienes tomen el partido de la lógica y de la certeza, podrán, con sólidos argumentos, condenar o absolver sin inquietud. Pero que nos permitan por lo menos una humilde, pequeña, tal vez extemporánea duda acerca de lo que ellos proclaman saber definitivo y verdad estética universal. Y que nos permitan eso, nada más. Eso solo, que ya va siendo difícil en este mundo.

¿Si por lo menos el poeta tuviese una actividad definida y justificada! Pero, ya al considerarle de primer intento encontramos esta grave dificultad: es un hombre que hace algo que no sabemos bien qué es, que hace algo cuyo ser está en duda.

Ya podemos imaginar cuántas dificultades se originan en esto. A un labrador le pondremos junto a la tierra y al arado. Pero, ¿dónde pondremos al poeta? Forzoso es asignarle un lugar, sea como intérprete de alguna gran concepción religiosa, como a Dante, o política, como a Maiakovsky. ¿Pero, cómo desdeñar el hecho de que, aún fuera del catolicismo y del marxismo Dante o Maiakovsky no dejan de ser poetas?

A las solicitaciones y a los equívocos externos, los grandes poetas han respondido dándose su propio lugar, formulándose su propia ley. No han sido siempre un lugar común ni una ley sin peligros: la delincuencia de Villon, la demencia de Hölderlin, la fuga de Rimbaud, la reclusión de Emily Dickinson, el suicidio de Hart Crane. Fuera de esa sociedad sana, ordenada y cruel en medio de la cual no había lugar para ellos.

Vamos vislumbrando ya qué posibilidades ofrece nuestro tiempo a los poetas. Por lo pronto, aquellos que—sea por requerimiento interior o simplemente por negligencia, por incapacidad de maniobrar de acuerdo con sus conveniencias— se niegan o no pueden suministrar con el rótulo de arte esos productos triviales y confortables, esos menjunjes académicos fabricados para la comprensión general, están condenados a permanecer en el ámbito del vanguardismo, es decir, de la no competencia, de la incomunicación. Norman Mailer, el joven y talentoso novelista norteamericano, ha encontrado las palabras justas: “los grandes artistas—los de los tiempos modernos al menos—, están siempre en oposición a su sociedad, y la aceptación, la integración, el conformismo, etc., han sido más favorables a la propaganda que al arte”⁵. Es decir, están condenados al destierro.

Allí donde la cultura de masas cuente con la anuencia oficial (¿y dónde no?), allí donde una clase dominante la utilice en su beneficio, los artistas, los poetas, están condenados a ser los réprobos, los oscuros, los incomunicados, los innombrables, cuando no los perseguidos.

La incomunicación del poeta y del público en sus dos aspectos, cuantitativo y cualitativo, es un hecho cierto, una circunstancia que se da en nuestro tiempo. También es un hecho cierto esa incertidumbre acerca del ser y del destino de la poesía. De estos hechos ciertos es necesario partir.

Los poetas deben optar. En algunos casos, pactan rápidamente, sometiéndose a las exigencias que se les formulan a su alrededor: procuran superar la incomunicación ateniéndose a moldes clásicos, a temas de fácil consumo (como el patriotismo, el sentimentalismo social, etc.), tratan de expresarse claramente, eludiendo giros e imágenes que no sean los generalmente admitidos, procuran servir al gusto imperante en los medios de difusión a los que aspiran llegar, o aceptan producir la poesía edificante que les exigen los jurados de los concursos, los políticos o sus parientes, es decir practican el academicismo conformista, cuyo rasgo esencial es entender el arte como una técnica que se vale de ciertos medios de efecto seguro, los cuales son utilizados para producir ese efecto. “Nuestra época—nos dice también Mailer—tiene un regusto a manifiesto catequista. Constantemente

⁵ Mailer, Norman, *El escritor en EE.UU.* En: *Deslinde*. Montevideo, 1956, n° 1, p. 3.

el escritor americano es inducido a cuidar su salud moral, a pasar al estado adulto, a aceptar la realidad americana, a integrarse, a evitar la enfermedad, a revalorizar las instituciones. ¿No habrá nada que nos haga recordar que un escritor no tiene necesidad alguna de integrarse en su sociedad y trabaja mucho mejor si se encuentra en oposición a ella?”⁶

Pero, ¿quiénes son los que procuran hallar algo distinto en la poesía, o hacer otra cosa de ella? ¿Quiénes son esos desventurados que se niegan a pactar, a publicar, a presentarse en los concursos, y que aceptan ser los desterrados, los desconocidos, los no leídos? ¿Y por qué? ¿No esconderá esa actitud un falso orgullo o una simple inutilidad que busca esconderse en lo no usual, en ese terreno donde todavía no hay legislación y todo puede pasar por legítimo? Por cierto que entre ellos se encontrarán monederos falsos y snobs, y hasta algún pintoresco chiflado, que nada tenga de esa grande y auténtica demencia “malgré soi” que Jaspers admiraba en Van Gogh. Pero la independencia, el renunciamiento y la mesura no son necesariamente sinónimos de anormalidad. Pueden ser, más bien, lo contrario. Puede ser que en esta actitud se refugien quienes son incapaces de traicionar aquello que se les impone desde el fondo de su propio corazón, mandato inexplicable, voz ignorada que se empeñan en hacer hablar, verdad a medias sabida de la que son, sin embargo, testigos. Ellos no saben, como los otros, qué hacer con la poesía. Más bien buscan lo que la poesía quiera y pueda hacer con ellos.

Pero esto requiere alguna entereza, la consciente aceptación de ciertos sacrificios y de ciertos posibles riesgos. Las fuerzas interesadas pueden ejercer sobre ellos una presión difícil de soportar. Como presión política, se revela a través de las estéticas construidas según normas destinadas a colocar a los artistas al servicio de una causa, es decir, a mediatizarlos, a ponerlos en función de un fin prefijado sobre cuya validez no importa juzgar. “¿Qué es la política? — escribe Valéry en *Miradas al mundo actual* —. Es la voluntad de conquista y de conservación del poder”... “El espíritu político acaba siempre por estar obligado a falsificar. Introduce en la circulación, en el comercio, la falsa moneda intelectual; introduce nociones históricas falsificadas; construye razonamientos especiosos; se permite, en suma, todo lo que necesita para conservar su autoridad”.

⁶ Mailer, Norman, *op. cit.*, p. 1.

Pero negarse a ser instrumento de una fuerza política requiere cierta entereza. Y estas presiones no sólo se ejercen en los estados totalitarios. Las democracias también estimulan, cuando no oficializan, una determinada estética (en América Latina, la estética surgida del liberalismo, se ha convertido, pasado su momento, en la fuerza academizante que más resistencia, y a decir verdad con más éxito, se ha opuesto a toda tentativa de renovación cultural en los últimos años).

La presión política se basa en una sencilla falacia: la de considerar al artista como un productor de ideas, de ideas que pueden ser útiles o contrarias al interés común. Se pasa por alto el detalle insignificante de que el arte y la poesía pueden no ser siempre (yo diría que no son nunca, pero admitamos por lo menos que pueden no ser siempre) un vehículo de ideas. Y esto, porque el arte puede dar al mundo sentido, pero no significación. “La no-significación del mundo puede desesperar a los que pretenden, creyendo aún (paradójicamente) en las ideas, obtener de ellas una filosofía o una moral. Cosa que no podría desesperar a los poetas, porque no trabajan partiendo de las ideas sino de las palabras. De donde ninguna consecuencia, sino una reconciliación profunda: creación y recreación. Para ellos, signifique o no signifique algo, el mundo funciona. Y esto, después de todo, es lo que pedimos (tanto a las obras como al mundo: vida)”⁷

Esta pretensión de pedirle ideas al arte, denunciada así por Francis Ponge, y que Pfeiffer define como diletantismo ⁸, ha producido estragos, llevando la confusión a muchos poetas, quienes, inducidos por ella, se han visto enfrentados con un falso dilema moral: ¿cómo hacer algo por los semejantes, cómo llegar hasta ellos sin traicionar la verdad que nos incumbe decir? ¿Cómo escribir bellas palabras cuando a nuestro alrededor vemos la opresión, la miseria, el dolor, la lucha por salir de ellos? ¿Cómo escribir poemas que no sirvan para extirparlos de la Tierra? ¿Cómo aceptar estar separados de nuestros hermanos, ya que ellos no nos pueden entender, ni siquiera atender?

Estas nobles consideraciones no expresan en el fondo más que una falta de confianza en los poderes del espíritu, una falsa conciencia acerca de la

⁷ Ponge, Francis, “Condición y destino del artista”. En: *Sur*. Buenos Aires, n° 209-210, p. 7.

⁸ Pfeiffer, Johannes, *La poesía*. México, 1951, p. 11.

situación del artista contemporáneo, un pesimismo acerca del hombre o una insuficiente fe en la misteriosa ecología por medio de la cual opera la poesía. De hecho, si se tiene experiencia real de esa opresión, de esa miseria, de ese dolor y de esa lucha, cualquier palabra, aún la más distante de ellos en apariencia, estará tocada por ellos, habrá surgido ya de un alma donde existen. Si no se tiene esa experiencia, sería falsedad hablar de ellos, tomarlos como temas sobre los cuales pergeñar un poema (tema y expresión eficaz: he aquí la fórmula de la publicidad). Además, la poesía no puede hacerlo todo. Ella espera al hombre, no es el hombre quien deba esperar algo determinado de ella. René Char, uno de los poetas más difíciles, más oscuros, más rigurosos de nuestro tiempo, no combatió la invasión de su patria con poemas sino con las armas. Y sin que sea necesario hacer de esto una ley —ninguna ley moral se puede establecer para el poeta, a riesgo de caer en fariseísmo— esta actitud queda como un ejemplo al que es posible apelar cada vez que se quieran poner condiciones al poema, es decir, convertirlo en literatura. La llamada poesía social, que sólo tiene escasos representantes legítimos —Vladimiro Maiakovsky, Cesar Vallejo y algún otro— se desenvuelve en un plano que tampoco es el de la política. Los temas iniciales son rebasados por el poeta y, en lo alto de su voz, sólo está presente la realidad de la belleza, la única que puede dar al poema su condición de tal. Además, es difícil, es imposible que un poema se pueda reducir a su “tema”. ¿Qué el tema de la “Oda a un ruseñor” es la eternidad? Y esa consideración ¿qué nos puede decir del valor de esas palabras, de esas líneas?

Si preferimos este poema a aquel otro, porque en un caso su tema es “social” y el del otro no tiene tema definido, ello se deberá a razones que nada tienen que ver con la poesía. Se cae así—y cuán a menudo!— en sectarismos absurdos y se inventan problemas que no existen. ¿Que Eliot sea “burgués” o lo que fuere, es un criterio de valor aplicable a *La tierra baldía*? Lo que este poema agrega a nuestra humanidad corre peligro de permanecer negado para nosotros por obra de tales mezquindades y tales supuestos inadmisibles.

Estas falacias acerca de la poesía causan estragos. Hay otras semejantes: la realidad nacional, el ambiente ciudadano, etc. Son consideraciones apriorísticas, prevenciones en las que los grandes poetas no se han demorado jamás.

Si la presión política es grande, la presión económica no es mucho menor. Un poeta de nuestro tiempo difícilmente podrá vivir sin otra actividad que su oficio, a menos que acepte ser un empleado de la cultura de masas. Algunos artistas ven en la protección de Estado el remedio de sus males. Olvidan que si el Ministerio de Cultura de un gobierno destina graciosamente fondos públicos para que un artista viva del presupuesto, no será precisamente para que contradiga las normas estéticas oficiales.

Bajo la presión económica sucumben muchos. La vía corriente es también en este caso el cultivo del academicismo, solución a veces desesperada para ese conflicto de incomunicación en que se encuentran. Se procura utilizar los medios expresivos aceptados por la cultura de masas y se fabrica así una especie de propaganda lírica como medio de expresar una verdad que se experimenta solitariamente. Pero sería el caso preguntar si esta verdad no requerirá otro lenguaje. Se quiere estar con Dios y con el Diablo, pero no se consigue más que quedar a mitad de camino entre ambos.

Quienes no sucumben, quienes se resisten a la pérdida de su verdad, deben aceptar el destierro con todas sus consecuencias. A veces, se ve a los poetas hacer curiosos y desesperados esfuerzos por darse a conocer: sufrir largas esperas en las antecámaras de las redacciones, adular, tratar de conseguir una recomendación. Otras veces, tratan de vencer por la asociación: forman grupos y editan pequeñas revistas con manifiestos estremecedores, se hacen ver en las sociedades de escritores o en los cafés de moda... Pero todo esto no les ofrece solución alguna, como no sea cierto desahogo para la vanidad. ¿Y por qué? Porque es imposible derribar ese muro de incomunicación que existe entre el poeta y el público, porque hay que resignarse al destierro, a la amistad de algunos escasos lectores, también ellos desterrados. Y así fue siempre, por otra parte, aún en aquellas épocas que nos parecen las del esplendor del espíritu. Recordemos a Heráclito yéndose a vivir solo, lejos de los efesios, de los que dice "harían bien en ahorcarse todos juntos"; recordemos a Keats, borrando su nombre de su tumba; recordemos a Saint-John Perse, en cuya casa la Gestapo sólo encuentra sus poemas, olvidados (¡olvidados!) al partir. ¡Cuánta dignidad, pero también cuánta amargura en este desdén por lo personal! Pero quizá por eso mismo la palabra de estos hombres se nos presenta con la fuerza irresistible de la veracidad. Ellos no

han querido aumentar de ninguna manera el equívoco que nos rodea, “el equívoco universal”.⁹

La incomunicación. Debemos, pues, aceptarla como un hecho, sin ambages, y partir de allí. Ella no sólo atañe a la poesía. Se encuentra en el ámbito de la vida cotidiana, donde se hablan tantos lenguajes diferentes. Nuestra época carece de “unidad de espíritu” y, por lo tanto, de unidad de lenguaje. Carece de algo que nos parece elemental para el entendimiento, y sin embargo, debemos resignarnos a que sea así. Hoy, cada hombre debe intentar la comunicación con el semejante valiéndose de un lenguaje que sólo ofrece perspectivas de fracaso. Ortega y Gasset lo señala en uno de los prólogos de *La Rebelión de las Masas*: “Siendo el hombre —dice— imposible de entenderse con sus semejantes, estando condenado a radical soledad, se extenua en esfuerzos para llegar al prójimo (para intentar un diálogo, para edificar una relación de sentido). De estos esfuerzos, es el lenguaje quien consigue a veces declarar con mayor aproximación algunas de las cosas que nos pasan dentro. Nada más”.

La tragedia de la comunicación, que no alcanza sólo al lenguaje, ha preocupado seriamente a muchos artistas de nuestro tiempo, en primer lugar porque el artista trabaja esencialmente con elementos comunicativos. En el ensayo sobre la cultura de masas a que nos referimos antes, Macdonald anota: “Los seres humanos han sido atrapados por las inexorables redes de un mecanismo que los arrastra con una fuerza que sólo los héroes pueden resistir”, son seres “incapaces de expresarse a sí mismos como seres humanos, por cuanto no están vinculados entre sí, sino a algo distante, abstracto, no-humano: un partido de fútbol o una liquidación de tienda, en el caso de una muchedumbre; y en el caso de las masas, un sistema de producción industrial, un partido o un estado. El hombre-masa es un átomo solitario, en uniformidad y sin diferenciación con otros miles y millones de átomos que constituyen la solitaria muchedumbre”.

Padecer esta situación con entera conciencia, saber en qué consiste el mal y afrontar su realidad es una cosa que incumbe al artista creador. No se trata aquí de exagerar la magnitud de la tragedia ni de despreciar, tampoco, a las masas, ni burlarse de la muchedumbre: detrás de ellas, en ellas, se esconde

⁹ Blanchot, Maurice, *La part du feu*. Paris, Gallimard, 1953.

el hombre al que se trata de encontrar. Los poetas se ven obligados—ante esto— a hacer una dramática apuesta por el lenguaje, a poner, contra todas las evidencias, una esperanza en él. No renunciar al lenguaje supone hacer, con todo lo que ello entraña, una apuesta por el hombre.

Pero la propia herramienta de los poetas, aquella en la que deberían confiar como el carpintero en su martillo, es la primera en traicionarlos. El maleficio comienza allí. Es preciso resignarse a él. No caer en la pretensión de hablar un lenguaje *urbi et orbi*, un lenguaje para todos. Esta fórmula venga de donde viniere, es falsa y sumamente peligrosa. Allí donde impere, supone una condena de lo bueno en beneficio de lo peor, es decir, el imperio de la ley de Gresham en la cultura. El sencillismo tiene sus límites: no es posible pretender un lenguaje ideal, al alcance de todos. Pero esconde una falacia aún más grave: la de suponer que ciertas experiencias humanas son susceptibles de ser modificadas para ser mejor comprendidas. Esta norma de los manuales de divulgación, pretende sustituir una verdad difícil por una mentira fácil, la mecánica cuántica por el “divúlguelo” de la sección de historietas de los periódicos. Aplicada a la poesía, conduce a la condena no sólo de lo mejor en los más difíciles, sino a aquello que es de valor en los más sencillos, y que es también difícil. ¿Quién puede negarnos, por ejemplo, que haya algo más de lo que se desprende de su significado inmediato, en estas aparentemente triviales líneas de Emily Dickinson?:

Me preguntó en voz baja por qué me consumí.
—por la belleza— contesté.
—Y yo por la verdad, las dos son una.
Somos hermanos — dijo¹⁰.

Forma parte de la conciencia del destierro la aceptación de que el lenguaje de la poesía no puede ser universalmente comprensible. Pfeiffer hace notar, en su libro ya citado, que el hecho de que la poesía esté escrita en el lenguaje que nosotros más o menos hablamos, se presta a la confusión de que todo el mundo la cree accesible y se considera con derecho a emitir su opinión. Por el contrario, la articulación que adquieren las palabras en un poema —aún

¹⁰ Dickinson, Emily, *Poemas*, Buenos Aires, Altamar, 1957.

en el más sencillo — hace de éste algo muy diferente del lenguaje usual. Un poema se mueve siempre, de alguna manera, en un plano que no es el de la composición instrumental del lenguaje cotidiano. También deben aceptar los poetas —y sus lectores— que lo transmisible en ese poema puede no ser vivido por el lector, sin dejar por ello de ser válido. El respeto ha de ser siempre, aquí, la norma. A cambio de él, el poeta tiene la obligación de apelar, hasta donde le sea posible a aquello que en el lenguaje es patrimonio común. Ceñir el poema a la dura necesidad, hacer que el ser del poema hable en el poema con las palabras justas es la seguridad que debe ofrecer el poeta. Entonces la poesía tiene derecho a ser oscura, simplemente porque no lo es, porque si es oscura o difícil es porque se ha sumergido en el misterio real que hay en las cosas o ha visto las cosas más graves y profundas de lo que aparecen en el horizonte de la trivialidad.

No se debe pasar por alto cuánto exige la poesía del hombre, cuánto lo dignifica por esta exigencia. Los empresarios de la cultura de masas nos piden un arte que entendamos todos y que no nos obligue a nada, que no nos oponga a nada, que no nos libere de nuestra condición espiritual, en una palabra, que nos divierta, que nos distraiga. Pero, ¿y si los poetas estuviesen en el mundo para hacernos evidentes ciertas realidades de nuestra condición, para iluminar nuestra conciencia, aún con un relámpago, y ponernos, aún con un relámpago, en relación de fondo con la vida y con el universo, para revelarnos nuestras ataduras, derribar los muros que nos separan y consumir nuestra comunicación? ¿Y si esos poemas fuesen capaces de transformarnos, de exigirnos un ahondamiento en la realidad que pocas veces somos capaces de realizar por nuestra cuenta? Frente a ellos, no podemos tener entonces otra actitud que la muy ejemplar de Georges Mounin, quién habiendo escrito un libro entero sobre la poesía de René Char, declara, con ejemplar honestidad, que el sentido de algunos poemas de René Char le está negado por el momento a su comprensión: por ahora, porque tal vez, en el curso del tiempo, ocurran las experiencias necesarias para hacerle capaz de que esos poemas le develen su sentido: “No estoy siempre seguro de entenderlo como se debiera... muchas cosas de su obra se me escapan aún. Me atrevo a decir también que hay en él más de un texto intrasmisible, o será por mucho tiempo¹¹.”

¹¹ Mounin, Georges, *A vez-vous lu Char?* Paris, Gallimard, 1946, p.10.

Pero, entonces, se dirá, ¿cómo juzgar?, ¿cómo saber cuándo un poema es legítimo o esconde una falsificación? ¿No significa esto caer en el snobismo, en el caos, en la improvisación, en la aceptación indiscriminada? Contra estas objeciones sólo se puede responder: más vale, en suma, una tolerancia que resguarde al creador auténtico, que una condenación al estilo de aquellas que hacía en los Países Bajos el enviado de Felipe II: “Hay que colgarlos a todos. Si son inocentes, irán al Cielo, si no, teníamos razón nosotros”.

Lo cierto es que no podemos basar ninguna estética sobre supuestos tan débiles como la accesibilidad, la sencillez o la aceptación por el gran número. Si hiciéramos caso de ellos, habría que sepultar para siempre no sólo a los mejores poetas modernos, sino también a los clásicos, y fabricar una poesía de radio, en el lenguaje de la publicidad y sin otro fin que el de distraer o divertir. Actitud que, ni aun por lo evidentemente ridícula deja de ser ajena al fundamento de muchas críticas contra el arte y la poesía contemporáneos, y que debe ser constantemente denunciada.

IV

Los hechos que terminamos de mencionar son en extremo inquietantes ¿Qué ocurre en este mundo, qué ocurre con la civilización, qué ocurre con los hombres de nuestro tiempo para que los poetas se encuentren en una situación así? ¿Por qué no son, no sólo ya comprendidos, sino ni siquiera tolerados? Si ellos no pretenden más que ofrecernos, en suma, un íntimo e inocente resplandor de belleza, por qué esta tarea inocua les coloca en situación tan difícil y aún peligrosa?

¿O es, por el contrario, que ese resplandor de belleza no es tan ínfimo ni tan inocente, y tiene en sí tan grande poder sobre el hombre que es necesario cuidarse de él y vigilar a quien lo produce?

Sea como fuere, los poetas deben pagar el precio de dar ese resplandor. Y como ambas alternativas tienen tal vez su parte de verdad —o sea, que ni este mundo es un paraíso ni la poesía tarea tan inútil— veamos a que nos lleva el seguir adelante con estas conjeturas.

Tal vez —y volvamos siempre a este tal vez—, tal vez en un mundo cuantificado, deshumanizado, donde reinan la verdad de la técnica y la ley de la jungla, la razón de Estado y la soledad del hombre masa, el miedo y la confusión, tal vez —nos aventuramos a sospechar— corresponda a los

poetas mantener en pie, viviente, volver a inventar de continuo, a esa criatura no cuantitativa, impredecible, alógica, dotada de una verdad más profunda que las verdades de la razón, esa criatura aposentada en su misterio, capaz de amor, de gracia, de orgullo, esa criatura sobre la cual, alguna vez, se apoyó el sentido de la palabra hombre. Tal vez corresponda a los poetas de nuestro tiempo mantener abierto el dominio de la criatura humana. Tal vez puedan llegar a ser testigos, es decir, mantenerse por obra de su destierro, de su vocación, de su imperativo moral, de su libertad sin condiciones, sobre el firme terreno de la humana condición, y hacer de la palabra esa cantera inagotable de la presencia del hombre en este mundo, ya que en ella, en la palabra, yace la posibilidad del ser y del mundo, porque nada es si no es en el lenguaje.

Y estas conjeturas no me parecen aventuradas, porque la poesía, como memoria del hombre, está hecha de tales testimonios.

Tal vez—y tengamos siempre presente este tal vez— la poesía no sea por ello una actividad tan inútil y tan inocente. En ella, el hombre, íntegra, enteramente, está en cuestión: el poeta, con sus palabras, está diciendo, frente al curso anónimo, sin voz y sin ser, de los acontecimientos, está diciendo esencialmente acerca del hombre, y en consecuencia, acerca de todo cuanto existe. El poeta es capaz, como quería Vico, de dar a las cosas insensatas sentido y pasión. Por ese sentido y esa pasión no son un aditamento que tendrían las cosas del mundo y del que podemos prescindir al utilizarlas. Este sentido y esta pasión forman parte de la realidad de nuestra vida. Y el poeta es el gran realista, el animal de fondo de la realidad, el que se mueve en ella, al contrario de aquellos que trabajan con ella, y la hacen entrar para eso en los límites de la razón. Es el gran realista, si aceptamos que eso consiste en estar complicado en la realidad entera y no en alguno de sus aspectos o sectores, tal como ocurre con el hombre de ciencia, el técnico y el político. El poeta puede mucho más. Allí donde no alcanza o no basta la razón, allí donde la razón se pierde en lo insensato, el poeta sigue hallando sentido y pasión. Y ellos existen, son reales, por más que con ellos no se puedan fabricar proyectiles ni puentes; salvo los recónditos puentes que unen a los seres humanos.

Volvamos a Heidegger, esta vez literalmente: “Hablar de la nada siempre seguirá siendo para la ciencia una atrocidad y un despropósito. En cambio,

fuera del filósofo, puede hacerlo el poeta—no, por cierto—, porque en la poesía haya menos rigor, como cree el entendimiento vulgar, sino porque en ella (sólo pienso en la auténtica y grandiosa poesía) impera una esencial superioridad del espíritu frente a toda mera ciencia. A partir de tal ventaja, el poeta habla siempre como si el ente se expresara y hablara por primera vez. En el poetizar del poeta y en el pensar del pensador se abre tal extensión cósmica que una cosa cualquiera —un árbol, una montaña, una casa, el llamado de un pájaro— pierden por entero su indiferencia y carácter habitual¹².

Al igual que el filósofo, el poeta no es un enemigo de la razón, pero conoce sus límites. El principio de identidad tal vez pudiera seguir siendo válido aunque nosotros no estuviésemos aquí. La bomba atómica puede destruir por igual a moros y cristianos. Al poeta le corresponde una zona de matices que, no siendo racionales, son justamente aquellos por los cuales el hombre comienza a existir como tal. Se dirá que esto supone una preeminencia de lo biológico sobre lo que se entiende como cualidad humana esencial, que es la razón. Pero no se trata de eso, se trataría solamente, en ese supuesto, de reivindicar una zona del hombre hecha trizas por la civilización racionalmente mecánica y cuantificada en que vivimos. El hombre es también un animal, un ser viviente, y tener que interesar a los hombres en la suerte de este animal, pedirles compasión por él, señala ya claramente que no todo funciona como es debido en este nuestro tiempo. Señalamos, de paso, que la compasión no pertenece, si mal no entendemos, al dominio de lo racional.

Comenzamos a creer, siguiendo la vía de estas conjeturas, que la poesía no es tan inocente como nos lo quieren hacer aparecer ciertos poetas demasiado modestos y como, con certera intuición, lo han advertido los señores de la cultura de masas. La inocente belleza puede ser el resplandor de una verdad peligrosa para el orden establecido. No sea que entre las palabras del poeta aparezca el hombre, aparezca una realidad que nos eche a perder la grandiosa construcción de una sociedad ideal, donde todo funciona maravillosamente, pero donde no hay más que frustración y sufrimiento, seres con dos caras o autómatas dedicados a producir. Reduzcamos entonces al poeta a ser el

¹² Heidegger, Martín, *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires, 1956, p. 62.

intérprete de nuestro partido, que ponga ritmo y rima a nuestro programa o a las frases publicitarias para la venta de una heladera eléctrica en cómodas cuotas mensuales. Pero, si desde el fondo, de sus entrañas le escuece otro canto, o simplemente, si se pone a jugar, a escribir tonterías, entonces. ¡al diablo con él!

Los técnicos, los estrategas, los políticos, podrán adquirir mil razones “lógicas” para hacer de la Tierra lo que están haciendo. Pero los poetas tal vez también tengan algo que ver con esos hombres vivientes que están aquí, que trabajan aquí, que sueñan y mueren aquí. Con esos hombres, aquí y ahora, tal vez tengan que estar los poetas. Y sin que necesiten título alguno, ya que su destierro alcanza hasta eso: son los grandes renegados, los que no tienen arca respetable alguna donde refugiarse para sobrevivir al diluvio. Pero tal vez su destierro sea el camino de la comunión; su soledad, el sello de nuestra alianza. Son los poetas quienes dan la medida del hombre. Son, aún sin saberlo, los intermediarios del ser.

Pero si este develar el hombre, este inventar, recatar o mostrar el hombre que aquí se nos aparece, por vía de conjetura, como la tarea de los poetas de nuestro tiempo y aun la eterna tarea de la Poesía, si esta tarea sólo pueden cumplirla a condición de ser los desterrados, los extranjeros, los oscuros, no pidamos más.

¿Qué hacer entonces con ellos? Tenemos que contestar: hágase lo que se quiera, sustitúyase los por los periodistas, los cronistas, los reporteros gráficos y los especialistas en productos académicos, evítese su presencia allí donde pueden resultar molestos, peligrosos o, simplemente, inútiles, y —según se hace con frecuencia—, lo que es en el fondo más humano, y más necesario y tolerable para ellos, ignóreselos olímpicamente. Disfrazados en mil oficios diversos, pero haciendo el don gratuito de sus poemas, ellos seguirán existiendo ante la Poesía. Y si no saben a ciencia cierta qué es, saben por lo menos que en esa indeterminación residen la libertad, la fuerza creadora del hombre; y si no saben para qué sirve, saben por lo menos que en su inutilidad está el poder de unir a los seres humanos en la hondura de la incondicionada comunicación; y si sus líneas son oscuras para los otros, saben también que esa oscuridad es sólo aparente, que en ellas el sol de la belleza brilla para el corazón del hombre devuelto a su verdad.

Los poetas de nuestro tiempo no deben eludir la condición de los poetas de todos los tiempos: ellos son, perennemente, los testigos —y a veces—, los mártires del hombre. Sus palabras son las huellas que ha dejado esta criatura a través de espantosos desiertos; ellos pertenecen a la estirpe de los solitarios, de los silenciosos, de los que manejan los signos de la existencia, las señales de vida; son los heridos por el sol, los que en lo alto de la noche, visitan los confines del mundo, la patria de la sombra y de los torbellinos: son los que pueblan lugares llagados por una antigua maldición, los que conocen el lento rememorar de un río, la pregunta del cielo, la profunda alianza de la hierba con la piedra que la sobrevivirá. Ellos conocen la intimidad del fuego y la secreta ternura de la tormenta. Recorren los muros de la tristeza y de la muerte; edifican la eternidad sobre la tierra precaria de nuestro corazón, e inventan la belleza, el amor, la gracia, el rostro de la tierra. Y procuran que todo eso hable. Que hable lo más evidente y escondido, que hablen los abismos y que hablen las ramas del almendro, que la inocencia tenga también voz. Porque quizá a través de esas voces, a través de esos signos, a través de ese tenue resplandor que ellos nos dan, nos encontremos a nosotros mismos.

Dejemos entonces, que el poeta, con el orgullo de ser nuestro hermano, se de su ley:

Extranjero, sobre todas las playas de este mundo, sin audiencia ni testigo, lleva a la oreja del Poniente un caracol sin memoria:

Huésped precario en el umbral de nuestras ciudades, tú no franquearás la puerta de los Lloyds, donde tu palabra no tiene curso ni tu oro valor...

"Yo habitaré mi nombre", fue tu respuesta a los cuestionarios del puerto. Y sobre la mesa del cambista, sólo produces asombro.

*Como esas grandes monedas de hierro exhumadas por el rayo*¹³.

¹³ Perse, Sain-John, *Exil*.

