

# SEAMUS HEANEY

## La fuente curativa

¿Para qué sirve la poesía? Desde la apología que de ella hiciera Sir Philip Sidney y la defensa de Shelley, han surgido muchas otras respuestas. Una de las más convincentes es la de W. H. Auden en su poema titulado "En memoria de W. B. Yeats", escrito entre la muerte de Yeats, en enero de 1939, y la invasión de Polonia perpetrada por Alemania más adelante ese mismo año, que condujo al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Sus versos finales son una suerte de plegaria a la sombra del poeta muerto, pidiéndole que asegure la continuidad de la poesía en sí misma y que garantice su constante virtud de transformación: "Que al corazón y a todos sus desiertos/ La fuente curativa pueda abrazar. / Y que en la celda misma de sus tiempos / Al hombre libre se le enseñe a alabar."

Sería difícil no leer estos versos como algo más que una elegía. No es solamente una mirada retrospectiva lo que los hace resonar como un guante arrojado al rostro de la historia: se trata de la voz del espíritu acorralado y oponiendo resistencia. Antes incluso de que el siglo veinte alcanzara la mitad de su recorrido, había suficientes acontecimientos para que los poetas y la poesía se sintieran abrumados, desde las guerras de trincheras hasta el ascenso del nazismo, y aun así las estrofas de Auden suenan intrépidas. Existe un impulso definido, carente de disculpas en los versos, enfáticamente rimado y confiadamente métrico, lo cual significa que el poema fluye con una fuerza indomable, mitad grito de guerra, mitad lamento.

Un grito de guerra que celebra a la poesía porque se halla del lado de la vida, de la continuidad del esfuerzo y de la amplitud del espíritu. Ciertamente, el efecto de la conclusión de Auden resulta tan poderoso que lo hace contradecir algo que él mismo dice un poco antes en el poema, en un verso que es, tal vez, el más citado y con mayor frecuencia malentendido: "Pues la poesía no hace que ocurra nada."

Esto también encarna una especie de desafío, pero del tipo que constantemente se malentiende. La aseveración, en un principio, parece reconocer que la poesía de alguna manera se queda corta, falla en cuanto a su función: claro que eso sólo resultaría cabal si la función de la poesía fuera, ciertamente, hacer que ocurriera algo además de su propia existencia. Auden, de hecho, no reconoce ninguna de estas dos cosas; su verso surge en un pasaje donde no hay la menor sugerencia de que la poesía, tomada simplemente como lo que es, sea nada menos que una necesidad de vida.

La paradoja radica, pues, en que justo cuando Auden componía su famoso verso, había poetas que agitaban el sistema en otras regiones de regímenes totalitarios del mundo, y no por medio de escritos propagandísticos, sino al no abandonar las fascinantes y concentradas disciplinas de la escritura lírica.

Fueron, por ejemplo, los poetas rusos que ponían manos a la obra en lo que Auden llamaba "los ranchos del aislamiento y las penas trabajadoras", quienes se hallaban entre los causantes de la más profunda ansiedad política detrás de los muros del Kremlin.

La década de los años treinta sufrió la más oscura represión stalinista en la Unión Soviética, periodo en el cual poetas y escritores se veían silenciados no sólo por el censor, sino también por el verdugo. En 1937, pongamos por caso, la poesía de Osip Mandelstam tenía ya muchos años de no publicarse: él vivía desterrado, lejos de Moscú, temiendo por su vida y al mismo tiempo viviendo para que su poesía sobreviviera y permaneciera para siempre como lo que Auden llamaba "una boca".

A principios de esa década, había vuelto a escribir una especie de poesía lírica que, cual desafío, estaba a tono con las leyes de su propia naturaleza artística, y esto quería decir que se hallaba fatalmente fuera de tono respecto de las leyes artísticas de la tierra en la Unión Soviética.

Dado que entendía los derechos y las libertades de la poesía lírica como equivalentes de los derechos y las libertades fundamentales del ser humano negados por el Estado, la vocación de Mandelstam como poeta se volvió la expresión de un humanismo profundamente comprometido y de profunda oposición. Era como si hubiera prestado juramento para encarnar una suerte de Antígona de la imaginación, para obedecer las leyes de su musa más que las leyes de sus maestros. Para él, "la inmutabilidad del habla articulada" era de una importancia estremecedora. En un poema llega incluso a declarar que un poeta fulminado por un verso es como la tierra fulminada por un meteoro; a partir de esa imagen se pueden proyectar tanto la planta como el alzado de su poética y de su filosofía.

Según el pensamiento de Mandelstam, no se podía fijar un sitio para la doctrina de la necesidad histórica, que a fin de cuentas quedaba reducida a la línea ideológica de partido que los poetas debían promover y a la que se debían suscribir. En cuanto a lo que a él concierne, el logro creativo en el arte y en la vida implica el pasar por alto la necesidad, la diestra evasión de la siguiente movida obvia, la terminante añadidura de lo impredecible. El asunto llega como una aparición y aun así no se puede considerar fuera de lugar: he aquí lo que hace de los grandes poemas algo indispensable e imposible de contradecir, lo que los hace sucesos en y acerca de sí mismos.

Se puede responder a la pregunta de qué es lo que la poesía de Mandelstam hace ocurrir diciendo que abre una brecha rumbo a la creación de otros poemas, y al decir poemas me refiero no sólo a obras hechas de palabras y después impresas en libros; también me refiero a la palabra en ese su sentido más amplio, definido por el poeta Les Murray. Para él, "poema" puede significar un gran sistema de creencias o una ética de la conducta. Y el siglo veinte nos presenta con toda claridad un periodo durante el cual la cuestión toda de la relación de la poesía con los valores humanos se conformó a un costo extremo en las vidas de los poetas mismos, un periodo en el cual el equivalente secular de la santidad se alcanzaba, con frecuencia, gracias a la devoción por la vocación, y en el cual se ha dado hasta un cierto martirologio de los escritores.

Basta pensar en nombres como los de Marina Tsvietáieva, Samuel Beckett y Paul Celan para recordar con qué rigor, a qué costo y en medio de qué soledad tan singular hollaron el camino del arte y lo siguieron hasta sus últimas consecuencias.

En el compromiso de esta voluntad –podríamos decir, citando equivocadamente a Dante– iba implícito su tormento. Su sendero era una vía ascética, no tanto en un bosque oscuro como en una vía negativa lingüística, y fue a instancias de una vocación

artística que cambiaron sus vidas y las vivieron, en bien del lenguaje, llevando al lenguaje más allá.

Sin embargo, el camino ascético no fue el único elegido por la poesía en este siglo. La extraordinaria fecundidad y fuerza hipnótica de poetas como Vladimir Mayakovsky, Federico García Lorca y Dylan Thomas debe, a su vez, tomarse como una respuesta noble a los tiempos que les tocó vivir. Sus muertes prematuras acaso los volvieron héroes culturales y los revistieron del glamour de los estereotipos románticos; pero vaya si se yerguen como recordatorios de las fuerzas del daimon del arte, su alianza con la voz cantante de Orfeo, el mero poder hechizante de su discurso rítmico. Dylan Thomas penetró el oído de los hablantes de lengua inglesa a mediados de siglo con una confianza apocalíptica; lástima que luego, en los años cuarenta y cincuenta, la luz de la fe en la vida misma comenzara a desvanecerse.

Después del holocausto, una nueva oscuridad se proyectó sobre el siglo. Se instaló en la conciencia como una segunda caída, que no era parte de algún mito de creación y redención, sino en verdad parte del registro histórico, lo inimaginable al fondo de cualquier espejo en el cual los seres humanos acaso optaran por mirar su reflejo. Aparece, por ejemplo, como telón de fondo pesadillesco en poemas de Sylvia Plath que poseen calidad de parteaguas, como "Papacito" y "Doña Lázara", publicados en su poemario Ariel, de 1965. Éstos y otros poemas de Plath sí lograron que algo ocurriera de cierta manera muy política: el resurgimiento y desafío de su obra, la combinación de logro artístico y liberación personal que implicaban, todo eso comenzó muy rápidamente a conducir la corriente de lo que en un principio se llamó liberación de la mujer, después feminismo y, por último, política de género.

La obra de Plath, dicho de otro modo, tuvo un efecto definitivamente cinético. "Cinético" es el vocablo empleado por el Stephen Daedalus de Joyce, con objeto de describir el arte que provoca un efecto de saldo o remanente sobre la vida. Arte que puede apropiarse, digamos, con propósitos políticos o como estímulo para propósitos eróticos. Y tal efecto de apropiación de la poesía en la vida es, por supuesto, un fenómeno bastante común.

Si uno se pregunta hasta qué punto la visión compasiva de un Neruda o un Brecht ayudó a los pobres y a los reprimidos, o a qué grado Hugh MacDiarmid contribuyó a la evolución de una nueva conciencia nacional en Escocia, no hallará una respuesta exacta; pero hay, en cambio, una certidumbre en que algo real y positivo sí ocurrió. De igual modo, no cabe duda de que la obra de poetas-soldados durante la Primera Guerra Mundial afectó sus actitudes respecto de la masacre masiva y la lealtad a las mitologías nacionales; de que los poetas de Europa Oriental que se negaron a plegarse a las ideologías comunistas mantuvieron vivo el espíritu de la resistencia que triunfó en 1989; de que Allen Ginsberg y los poetas de la generación beat en general cambiaron el clima de la cultura norteamericana, contribuyeron al movimiento en contra de la guerra de Vietnam y aceleraron la revolución sexual; de que las poetas de surgimiento posterior al de los logros de Plath llenaron de género su propuesta y afectaron el clima social y político; de que los poetas pertenecientes a minorías étnicas han tenido éxito al incorporar sus poemas a una obra más amplia de solidaridad y otorgamiento de poderes; y así sucesivamente.

La obra de todos estos poetas, en el sentido más obvio de la expresión, sí hizo que algo positivo ocurriera. No obstante, doy por hecho que ninguna poesía digna de llamarse tal es indiferente al mundo por el cual y al cual responde. La función de respuesta, tal como lo ha señalado el poeta estadounidense Robert Pinsky, es precisamente lo que hace a la poesía responsable en el sentido más profundo: capaz y dispuesta a ofrecer una respuesta, pero una respuesta en sus propios términos. Y son esos términos los que con frecuencia fuerzan al poeta a recluirse en aquellos "ranchos del aislamiento y penas trabajadoras" a que aludía Auden.

Comencé con una elegía para un poeta porque justamente con motivo de la muerte de un poeta experimentamos con mayor fuerza la necesidad de la poesía, y la gratitud más grande para con él por haber hecho cosas, como decía Rilke, "capaces de eternidad". Cuando muere un poeta, siempre surge una contradicción entre nuestra gratitud por lo que ha ganado el arte y nuestros sentimientos de pérdida personal, y esta ambivalencia queda poderosamente expresada en un par de versos de Tadhg Dall O h-Uiginn, poeta irlandés del siglo XV, escritos en memoria de su hermano, que era poeta a su vez. Ante el hijo de su madre muerto, en palabras de O h-Uiginn, "La poesía se ha acobardado/ Una duela de barril se ha aplastado/ Y el muro del aprendizaje se ha derribado".

A pesar de la intensidad de la pena que se expresa, las imágenes también ofrecen un magnífico panorama de la reciedumbre inmemorial de la poesía, como la obra de contención de la madera y la piedra. Y precisamente por eso cité los versos de O h-Uiginn a principios de noviembre del año pasado, en el entierro de Ted Hughes. Con la muerte de este gran poeta inglés de la segunda mitad de nuestro siglo se esclareció por completo que, a solas, él había hecho un recordatorio de Inglaterra, por así decirlo, que había hecho recordar a buena parte del país y de la cultura mucho de lo que acarrear su tierra y su lengua. En cierto sentido, él volvió a enarcar el barril colocándole una nueva duela. Este poeta moderno de Yorkshire, que en los años sesenta publicó un poema titulado "El Toro Moisés", habría hecho muy buenas migas con Caedmon, el primer poeta inglés, que comenzó a vivir como trabajador de una granja en Nortumbria, un coteráneo norteño con el arpa bajo un brazo y el bulto de forraje bajo el otro.

Al término de un siglo que ha visto las nubes de hongo sobre Japón y el humo de las cámaras de gases sobre Europa, las regiones de sequía y los casquetes polares derritiéndose, la lluvia ácida y la erosionada capa de ozono, Hughes logró reconocer todas las verdades destructivas y, aun así, seguir cantando como Caedmon acerca de la gloria de la creación. En su elegía a su amigo y suegro, el granjero Jack Orchard, Ted escribió versos que ahora expresan nuestro propio sentimiento de pérdida:

The trustful catle, with frost on their backs  
 Waiting for hay, waiting for warmth,  
 Stand in a new emptiness.  
 From now on, the land  
 Will have to manage without him.

*[El confiable ganado, con escarcha en el lomo,  
 Espera la pastura, espera el calor,  
 Parado en un nuevo vacío.*

*De ahora en adelante, la tierra  
Tendrá que vérselas sin él.]*

En este contexto, viene a la mente la frase de Auden, "el cultivo de un verso", como la vieja relación, presente en la palabra "cultivar", entre el cultivo y la cultura, relación que originalmente deriva del verbo latino *colere*. Así que esto también me recuerda algo que una vez dijo el poeta Joseph Brodsky en mi presencia, algo muy audenesco en cuanto a su simple claridad y convicción. Los seres humanos, dijo, se han puesto sobre la tierra para crear la civilización.

Y si aceptamos esa definición de nuestra *raison d'être* humana, entonces tendremos que admitir que en un siglo en el cual la inhumanidad nunca se ha hallado fuera del alcance, los poetas han sido fieles a tal propósito y han probado, ciertamente, constituir su centro.

*Traducción de Pura López Colomé*

Seamus Heaney, " La fuente curativa", *Fractal* n°12, enero-abril, 1999, año 3, volumen IV, pp. 11-18.