

Ensayos de amistad

Ensayos de amistad/ Ricardo H. Herrera
–1ª ed. Buenos Aires, 2021–

ISBN 987-987-4914-26-2

© Ricardo H. Herrera
© Huesos de jibia

Pasaje Robertson 522
(1406) C.A.B.A.

huesosdejibia.com
facebook.com/editorial.hdj
instagram.com/huesosdejibia
huesosdejibia@gmail.com

Edición: Walter Cassara
Diseño: Fedra Giraldo
Imagen de tapa: © Qi Baishi
Foto del autor: © Camila Lucía Herrera

Hecho el depósito que indica la ley 11.723
Impreso en Argentina

RICARDO H. HERRERA
Ensayos de amistad

Hay en nosotros ciertas cualidades que nosotros mismos no sabríamos reconocer en una obra nuestra, tampoco las advertimos en la reacción del mundo, sin embargo son las más preciosas, y hacernos conscientes de ellas aceleraría el curso de nuestra sangre: interceptar tales rayos y reorientarlos es el cometido más delicado de la amistad.

HUGO VON HOFMANNSTHAL

La lengua de la poesía*

A Sergio Delgado

Buscando un origen, un punto de partida para introducir el tema que me he propuesto abordar, hurgo en mi memoria y doy, como primer indicio, con un verso que Borges solía citar a menudo:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.

Un “hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio” (Borges 1984, 779) según comenta el mismo Borges, poniendo el acento en la sutil hipálage que permite amalgamar tres niveles de tenebrosidad: la de la noche, la de los cuerpos, la de las sombras. Podríamos agregar: un hexámetro concebido para fascinar y durar; la tenaz voluntad constructiva –el ansia de perpetuarse en el tiempo– potencia la sustancia verbal. “En una inteligencia adecuada del hexámetro virgiliano –propone Curtius– va implicada una inmediata iniciación estética: la intuición, deslumbrante como un rayo, de lo que es *arte*” (Curtius 1959, 30). Es esa cualidad –sentido y sonido amalgamados sabiamente– la que seduce a Borges y lo impulsa a considerar el verso como un impar modelo de hechura poética. Si intentamos su traducción, el hexámetro deja de ser un hexámetro, pierde su ritmo, se transforma en prosa llana: “iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra...”. Quedan en pie únicamente la hipálage y la imagen: un grabado monocromo que esboza el descenso de Eneas y la Sibila a las regiones infernales, una mirada que registra una perspectiva temible, no sólo antigua sino también moderna, si se comparte la hipótesis de que –oscuramente– el hombre sigue errando en la noche, buscando sostén en precarios augurios.

* Conferencia inaugural del evento del mismo nombre organizado por CREER/IMAGER - Université Paris Est-Créteil, el 5 de abril de 1919.

Aunque las nociones de perdurabilidad y de posteridad se hayan derrumbado, lo cierto es que la potencia del latín no ha dejado de imperar en el fundamento de la lengua de la poesía española. Por más que Quevedo se burlara de la “culto latiniparla” de Góngora, lo innegable es que el influjo de la poesía latina va más allá de una cuestión de léxico y de sintaxis; tiene que ver con las cualidades y el pensamiento del artista, con la envergadura de sus conceptos, con el amor a las letras; algo bien perceptible en las literaturas tanto de Quevedo como de Borges, por nombrar a dos poetas eruditos en cierto modo próximos, no obstante los tres siglos que los separan. “El español, en sus páginas lapidarias”, escribe Borges a propósito del estilo del *Marco Bruto* de Quevedo, “parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata” (Borges 1984, 662). Asimismo, no por nada Ireneo Funes termina hablando en latín en el memorable cuento que lo tiene de protagonista: “Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación” (Borges 1984, 487). El olvidado latín estuvo latente en su escritura de modo constante, desde el primero hasta el último libro, fecundando y fortaleciendo continuamente la lengua de su poesía. El poeta toma plena conciencia de ello en la vejez (Borges 1984, 1016):

Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.

Que el antiguo idioma de Roma ha estado en la base de la obra de Borges, lo sabemos por el estudio sobre un poema de *Luna de enfrente* –“Amorosa anticipación”– realizado por el latinista Arturo Álvarez Hernández,

estudio en el cual se constata que “las palabras castellanas han sido pensadas *en latín* o sea, en función de una equivalencia semántica con un correspondiente latino” (Álvarez Hernández 2004, 124-133). Es la viva presencia de la antigüedad en la expresión hodierna la que le otorga al endecasílabo de Borges su raro esplendor. Paradójicamente, es ese esplendor –un suntuoso ocaso del gran estilo– el que puede llegar a distanciar su obra poética del gusto actual. Su tentativa de ampliar los registros de la lengua de la poesía no se interrumpió en la edad avanzada, sino que superó ese desafío con audacia, culminando su senectud con la añadidura de la lengua sajona a su imaginación verbal. El poema “A Islandia”, de *El oro de los tigres*, da cuenta del giro de su navegación hacia la utopía de “un lenguaje del alba” (Borges 1984, 839). Como en el verso de Virgilio con que iniciamos nuestra travesía, también en este poema está presente la fascinación de Borges por la figura de la hipálage, pausando el moroso ritmo del aprendizaje del no vidente (Borges 1984, 1133):

Islandia, te he soñado largamente
Desde aquella mañana en que mi padre
Le dio al niño que he sido y que no ha muerto
Una versión de la *Völsunga Saga*
Que ahora está descifrando mi penumbra
Con la ayuda del lento diccionario.
Cuando el cuerpo se cansa de su hombre,
Cuando el fuego declina y ya es ceniza,
Bien está el resignado aprendizaje
De una empresa infinita; yo he elegido
El de tu lengua, ese latín del Norte...

No obstante el tono rotundo y al mismo tiempo cansino de estos versos, hay genuina emoción en eso de lanzarse a una empresa épica cuando mengua la fuerza vital. Un hondo *pathos* se desprende de la devoción del poeta por la lengua de la “Última Thule”, devoción que es también nostalgia, porque hay un *nostos* –un lento y prolongado

retorno— en el desplazamiento de su imaginación hacia la infancia y hacia una geografía que coincide con uno de los confines originarios del habla de occidente. La largueza de su desafío, tan distante de la posibilidad de un cumplimiento, como asimismo la imagen del poeta anciano consumando el poema de la fidelidad a su vocación, conmueven; también conmueve la belleza verbal del texto, su aliento profundo, la fuerza melódica de los versos que desembocan en el reclamo de duración propia del latín, restaurando la dimensión diamantina de la lengua. El olvidado don de conmover no es poca cosa, si es cierto que “sin *pathos* no hay poeta” (Kierkegaard 1960, 21) como sostiene obstinadamente Kierkegaard en la “Carta del hermano Taciturno a un lector”, en el cierre de su libro *Etapas en el camino de la vida*.

*

Al margen de Borges y su olvidado latín, sin relegar su lección, a menudo me ha ocurrido encontrar la lengua de la poesía ya no en su concreción sólida e inquebrantable, sino en estado fluido, discurriendo disimuladamente en el texto llano de una narración o de un ensayo literario. Esa poesía escondida y fragmentaria, me atrae tanto como la poesía exhibida en bloque; un verso oculto en la prosa tupida interrumpe la lectura y la atención queda en suspenso, al acecho. Tal vez ello se deba a que puede brindarnos la ocasión de iniciar una composición propia, de acertar con la emboscada senda que conduce a la lengua de la poesía. Me sucedió tal cosa leyendo una novela de Thomas Mann, hace más de veinte años. En las páginas finales de *Carlota en Weimar*, ahí donde Carlota se quiebra y comprende que su proyecto de reencontrarse con Goethe en la ancianidad no le ha reportado nada más que vergüenza, di con una nimia frase de once sílabas que decía: “de rebeldía, de ilusión, de pena”. La entonación, la cadencia de esa línea en progresión descendente obró como un ensalmo: me dio pie para escribir un largo poema. En una zona que podría

ubicarse en las antípodas del duro latín, en las arenas movedizas de lo traducido, accedí a la lengua de la poesía gracias a tres palabras trasladadas del alemán por Francisco Ayala.

A propósito de esa poesía discontinua, fragmentaria, y de la grata experiencia de hallarla donde uno menos la espera, cedo ahora al impulso de ofrecer como muestra un prólogo de Søren Kierkegaard, que antecede las páginas de tres discursos edificantes titulados *Lo que aprendemos de los lirios del campo y de las aves del cielo*, un texto de apenas cinco líneas, traducidas del danés al español por Demetrio Gutiérrez Rivero. Dice así:

“Aunque este librito no goce de autoridad de magisterio y sea como un lujo, *insignificante* como el lirio y el pájaro —¡ojalá que fuese así!—, no obstante, espera encontrar lo único que busca: un buen destino, es decir, que *se lo apropie significativamente* aquel individuo a quien llamo con alegría y agradecimiento mi lector.” (Kierkegaard 2007, 27)

Lo que define la lengua de la poesía en esta breve prosa que me propongo leer como si fuese un poema (tal vez lo haya sido en los entresijos de la imaginación del autor) es tanto su fuerza de secreto como su vivaz textura. El secreto reside en que “aquel individuo” al cual está destinado el librito, ese único lector —“mi lector”— no es un ente abstracto, sino una persona real, existente: Regina Olsen, la novia dejada en suspenso por el magíster Kierkegaard, una persistente impresión erótica proyectada hacia el infinito, ya que decidió cancelar su compromiso y finalmente no casarse con ella para demostrarle cuánto la amaba. Toda su obra nace y se desarrolla teniendo como punto de partida y eje este conflicto que le confiere a sus libros un *pathos* impresionante. Es una oculta presencia femenina la que inspira la limpidez discursiva del prólogo mínimo, una sola frase que fluye festivamente hacia la gratitud y la

alegría. ¡Qué viva imagen condensa el deseo de considerar su meditación como un mero ejercicio de aprendiz, como un lujo baladí, sugiriendo con ello que sólo lo efímero posee la cifra de lo imperecedero! La satisfecha modestia final de Kierkegaard trasunta su política poética: tácitamente, rehúye la noción de público; pide un *único* lector, ése que se apropiará *significativamente* de lo que con bastante probabilidad será *insignificante* para la mayoría.

Tras haber escrito las líneas precedentes di con el libro de Kierkegaard titulado *Prólogos*: ocho prólogos antecididos de un prólogo didascálico; una disposición formal que recuerda a Borges, quien también supo hacer poesía cuando prologaba sus libros. Confirmé en esas páginas que no andaba desencaminado al considerar el prólogo como un espacio poético que pone en evidencia el innegable vínculo que existe entre el ritmo de la prosa poseída por la ensoñación y la lengua de la poesía. La conversión del prólogo en género autónomo, “determinado de forma puramente lírica”, la definición es de Kierkegaard (Kierkegaard 2016, 283) constituye una risueña e ingeniosa refutación de la persona y del sistema de Hegel, quien –con solemne seriedad germánica– en el prólogo a su *Fenomenología del espíritu* había considerado superfluos los prólogos de los libros de filosofía. Por su lúcida aproximación al instante poético, por su captación entre afectiva e irónica de la lengua de la poesía, rescato una tesis de *Prólogos*, libro atribuido a Nicolaus Notabene, uno de los tantos apócrifos del pensador danés:

“Un prólogo es un estado de ánimo. Escribir prólogos es como afilar la guadaña, como afinar la guitarra, como hablar con un niño, como escupir por la ventana. Uno no sabe cómo sucede, cómo le vienen a uno las ganas de adentrarse, estremecerse en la atmósfera de la creatividad, las ganas de escribir un prólogo, las ganas de estos *leves sub noctem susurri*. (...) Escribir un prólogo es como notar que uno mismo se está enamorando: el alma está

dulcemente turbada, se ha formulado un enigma, cada detalle es un guiño del desenlace. Escribir un prólogo es como apartar las ramas de jazmín del quiosco y verla a ella, sentada en la intimidad: mi amor. ¡Sí, así es escribir un prólogo!” (Kierkegaard 2016, 283).

Estas palabras son de 1844; cinco años antes, en 1839 (Kierkegaard tenía entonces veintiséis años y acababa de conocer a Regina Olsen) anotó en su *Diario*: “...sólo un pensamiento ocupa mi alma, un vehemente deseo, una sed de perderme en la lírica espesura del prólogo, de solazarme en ella; pues así como debe ocurrir con el poeta, que tan pronto se siente líricamente movido como épicamente apelado, así siento yo como prosista en este momento una felicidad indescriptible al abandonar todo pensamiento objetivo y consumirme en bien de los deseos y esperanzas, en un secreto susurro con el lector, una horaciana *sussuratio* en la hora de la tarde...” (Kierkegaard 2016, 20)

*

Estas líneas admirables, que destilan poesía en cada una de sus formulaciones, que definen lo lírico como ansia de escapar de la objetiva dialéctica hegeliana y que se entregan ávidas a la improvisación pasional, no deben hacernos olvidar aquello que por lo general distingue a simple vista la lengua de la poesía de cualquier otra lengua, esto es: el uso del verso, un vehículo expresivo cuyos elementos constitutivos –medida, acentuación, aliteraciones, consonancias y demás paralelismos fónicos– lo distancian del poema en prosa y del poético prólogo kierkegaardiano; lo distancian pero no del todo, ya que los recursos propios de la poesía se hallan diseminados en la prosa, aunque organizados de otra manera. Persiguiendo la expresión sintética y el ritmo marcado, el verso tiende a eludir el despliegue analítico característico de la prosa, condensa imágenes y conceptos en una sola línea, como en los orígenes lo hizo

el refrán; de hecho, los primitivos refranes y villancicos obedecían a esa dinámica expresiva: decirlo todo en una frase breve de marcada musicalidad. Recurriendo a una imagen tópica, diría que la función del verso consistió en darle alas al idioma, en hacerlo volar al ritmo de yambos y troqueos, de dáctilos y anfíbracos, de anapestos y espondeos. Fue canto alguna vez la poesía, justamente por eso se la llamó lírica. Y no ha pasado tanto tiempo desde que Borges entonó sus milongas, reunidas en *Para las seis cuerdas*.

Ahora, como es sabido, la poesía es ave de vuelo bajo, y justamente por eso bien puede suceder que uno acabe buscándola en el sotobosque de la prosa, como yo mismo acabo de hacerlo al recrearme con la lectura de un prólogo de Kierkegaard. No estoy diciendo nada nuevo, Montale hizo una observación similar —aunque no relativa, sino absoluta— a mediados del siglo pasado: “la gran almáciga de todo hallazgo poético está en el campo de la prosa” (Montale 1996 A, 1478); observación que le hubiese resultado ininteligible a un contemporáneo de Juan Ruiz (arcipreste de Hita) o a Dante Alighieri, por la sencilla razón de que en los orígenes la poesía precedió a la prosa, en todas las lenguas. Ahora la relación se ha invertido drásticamente, la poesía ha quedado atrás, rezagada; y, consecuentemente, sólo atrae a los rezagados. Quiero decir: a aquéllos que tienen una concepción ritual del lenguaje, a aquéllos que son capaces de encantarse con la sonoridad y las grafías de los idiomas, a aquéllos que se dejan raptar sin recelo por la magia de los mantras y de las plegarias, a aquéllos que sólo reconocen la lengua de la poesía cuando la poesía está rimada. Con su habitual sentido común, Chesterton ha señalado que “en la crítica poética y la creación han aparecido los pedantes que insisten en que cualquier poema nuevo debe evitar la melodía que le proporciona su belleza a cualquier

* “...il grande semenzaio d’ogni trovata poetica è nel campo della prosa”. “Intervista immaginaria” (1946).

canción antigua; [que los] poetas deben dejar de lado las cosas infantiles, incluyendo el regocijo del niño por el mero sonsonete de la rima irracional. Podría indicarse que cuando los poetas dejan de lado las cosas infantiles, apartan de sí a la poesía.” (Chesterton 2013, 146-147).

De acuerdo; pero también es cierto que los recursos retóricos se gastan a una velocidad cada vez mayor, y que el vanguardismo de masas, como asimismo los jingles publicitarios y las consignas partidarias coreadas a voz en cuello, en la calle o en la cancha, han puesto en jaque a la rima, encrucijada que la canción popular felizmente ignora. No debe ésta, como es sabido, tener en cuenta la tradición; puede ignorar sin remordimiento alguno a todos los poetas que he venido nombrando hasta ahora: Virgilio, Juan Ruíz, Dante, Quevedo, Góngora, Borges; lujo que de ningún modo puede darse un poeta que escribe con esas y otras grandes sombras instaladas a sus espaldas. La situación crítica del lenguaje de la poesía – su inadecuación, su opacidad, su inercia, su agotamiento– ha llevado a los poetas a negar los viejos ritos en el interior de una idea de estilo, a buscar su propia justificación en la confrontación con una eventual noción de realidad, a asumir positivamente la dificultad de la lengua de la poesía, como condición y como programa. De resultas de ello, la lírica acabó por encontrar asilo en un escéptico *hablar balbuciente*, en un “balbo parlare” (Montale 1980, 58)*. Eugenio Montale –progenitor de tal lema– ahondando su hipótesis avanzó un poco más en años sucesivos; franqueando el límite por él mismo fijado en su juventud, escribió al hacer pie en la edad proveya: “...el balbuceo no basta, / si bien hace poco ruido / también él está gastado. / Por ende / es necesario resignarse / a hablar a medias” (Montale 1980, 359).** Este axioma, que coincidió con el cambio radical

* De “Potessi almeno costringere”, en *Ossi di seppia* (1928).

** “...la balbuzie non basta / e si anche fa meno rumore / è guasta lei pure. Così / bisogna rassegnarsi / a un mezzo parlare”. De “Incespicare”, en *Satura* (1962). La traducción es mía.

de la cultura italiana en la década del sesenta, produjo un shock en su literatura, inauguró una época, nuestra época. El fallo inapelable estaba cimentado en la certeza de que la lengua de la poesía es un lenguaje que deviene constantemente, que está fechado, que se diferencia de todos los otros lenguajes y que pierde su eficacia si se repite, transformado en cliché.

No obstante la pertinencia de ese fallo, Borges no cejó en su fidelidad a la lengua de la poesía entendida a la antigua; coincidiendo con el momento en que Montale le daba cuerpo a su pronóstico ejercitándose en la práctica de la sátira, nuestro poeta comenzó a dictar sus últimos libros de poemas: diez, nada menos; unos cuatrocientos cincuenta poemas trabajados con la memoria, que están en las antípodas del *mezzo parlare*; libros que por el extrañísimo caso de haber nacido antiguos, no parecen destinados a envejecer. Sucesivas civilizaciones exterminadas renacen en la memoria del poeta, y una suerte de ubicuidad de la imaginación y de la voz le permite desplazarse constantemente en el tiempo y en el espacio, habitar con convicción y eficacia tanto la subjetividad de Cristo como la de Emerson o la de Browning, ser tanto el Minotauro como el Laberinto, ser otro y ser él mismo, e inversamente, hasta el infinito, en todos los lugares del mundo donde haya habido una leyenda o un mito o un libro que estimulara su imaginación verbal. Por reiterativos, desperejos y misceláneos que sean esos volúmenes, se resisten a la poda; el lector, este lector al menos, se ve obligado a aceptarlos íntegros, porque todas las partes –por menudas que sean– aportan algún componente necesario para la comprensión del todo. La voz es inconfundiblemente la misma en la totalidad de las piezas, pero una migaja de Borges no compendia a Borges, todas las antologías poéticas le quedan estrechas. Desde *El hacedor* (1960) hasta *Los conjurados* (1985) pasando por *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro*

(1976), *Historia de la noche* (1977) y *La cifra* (1981) sin animarnos a sacrificar ni una página, esa desigual serie de libros sigue de pie en nuestra biblioteca, le dan sostén y continuidad a un concepto tradicional de la lengua de la poesía, una suerte de anclaje necesario cuando la noción de poesía se oscurece o simplemente se esfuma. En mi juventud, absorto en otras lecturas, distraído por las novedades, compré los libros pero no los leí con la atención que merecen. Recién ahora, ahora que lo que gusté por años ha comenzado a perder su sabor, puedo evaluar cabalmente lo que significa dictar cuatrocientos cincuenta poemas sin esforzarse por ser prolijo y alcanzar la feliz fecundidad –“la joven noche”– que supera las zozobras de la edad y de la ceguera. Tal triunfo verbal no tiene nada de olímpico; por el contrario, guarda en su entraña una espina, un atormentado núcleo de dolor que lo estremece, confiriéndole al todo un *pathos* arcaico (Borges 2007, 573):

Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.
Me engañan y yo debo ser la mentira.
Me incendian y yo debo ser el infierno.
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.
Mi alimento es todas las cosas.
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o mi desventura.
Soy el poeta.*

Evidentemente, Borges no se dio por enterado del diagnóstico terminal que enunció Montale. Protegido por su ceguera, que lo tornó poco menos que invulnerable al alud de novedades que arreciaban durante aquellos años, siguió trabajando con los viejos instrumentos de la poesía, como si el vanguardismo (incluso el suyo) hu-

* “El cómplice” de *La cifra*.

biese sido el breve día nublado de un verano remoto. Tan es así, que al comenzar el último ciclo de su quehacer literario, buscó darle un sesgo fundante a su reencuentro con el modernismo americano, inaugurando el tiempo nuevo (que para él era el último) con una alianza formal –pero muy genuina– con Leopoldo Lugones, como lo prueba el hondo tono afectivo de la dedicatoria de *El hacedor*. Lugones como fundador y él como epígono, felizmente hermanos, nada más; eso parece haber sido para Borges la poesía argentina del siglo veinte. Tal conjetura –que no considero egolátrica ni disparatada, sino coherente con su clasicismo– no contradice el dictamen de Montale; se articula con él, es su complementario, y lo es por la sencilla razón de que podemos comprender y compartir, aunque sea momentáneamente, ambas posturas. Acertó Montale en lo que hace al diagnóstico del deterioro de la lengua de la poesía durante la populosa segunda mitad del siglo veinte, época en que “la poesía lírica [rompió] sus barreras [y] millones de poetas [escribieron] poemas que no tienen ninguna relación con la poesía” (Montale 1996 B, 3036)** fenómeno que acabó por imponer la arriesgada higiene del *mezzo parlare*. Pero el acierto de Borges –fiel consigo mismo, trabajando el verso con arte– no fue menor. Por no rebajar la palabra, por no destruir las formas, por no humillar la admirada poesía, por desentenderse de la confusión general, “algo, que ciertamente no se nombra con la palabra *azar*”, le concedió el don de un final fecundo y feliz. La clave de la supervivencia de su concepción de la lengua de la poesía la hallamos en la dedicatoria “A Leopoldo Lugones”; en esa página de *El hacedor* la noción de tiempo es considerablemente más remansada que esa otra que pauta el transcurrir del

* “Si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo...”, en el “Prólogo” a *El oro de los tigres*.

** “La poesia lirica ha certamente rotto le sue barriere (...) milioni di poeti scrivono versi che non hanno nessun rapporto con la poesia.” En “È ancora possibile la poesia?” [Discurso de la recepción del Premio Nobel, 1975]

alarmado diagnóstico montaliano. Borges entiende que el *tempo* de la poesía no coincide con el que marcan los relojes. Recordemos el pasaje final de la dedicatoria, firmada a mediados del año 1960: "...usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado". Pasado más de medio siglo, la conjetura de Borges se torna plausible; a medida que nos alejamos en el tiempo, van perdiendo su crédito las cada vez más nutridas y anodinas antologías poéticas, otro tanto sucede con las historias críticas de la literatura, por lo general escritas para promover una tendencia; es por lo tanto razonable pensar que lo excelente acabará emparentándose con lo excelente y que el resto paulatinamente se irá tornando ilegible.

*

La dimensión formal –la artesanía verbal que edifica el poema– es tan sólo un aspecto de la cuestión relativa a la índole de la lengua de la poesía (inoslayable, por cierto); el otro aspecto, también ligado a la prosa, lo define la intensidad del verso o de la frase, su entonación, su gracia, su dramatismo imaginativo, su *pathos*; esa vibración que sólo puede nacer de una emoción genuina, tal como la que anima el pseudo latín porteño de los soberbios endecasílabos de Borges, las claras y tiernas palabras de Kierkegaard o el desmoralizador escepticismo de Montale. El *pathos* halla su filiación en el *pá-thema*, palabra que hace referencia a un saber amasado empeñosamente por la pasión en estado de pasivo sufrimiento, distante del conocimiento racional activo, fácilmente verbalizable. No un método objetivo y dialéctico, sino una confusa experiencia subjetiva, íntima, cuya expresión está bloqueada; una forma de la melancolía.

Del oscuro silencio del *páthema* irrumpe la voz del poeta con el *pathos* propio del verso, un *páthema* que por lo común es de índole erótica. El vínculo amoroso es una realidad de extraordinario peso respecto de lo que significa existir, no tiene caso minimizar su importancia; en la poesía lírica ha sido desde siempre un tema dominante, un valor cultural intrínseco. Así lo pone de manifiesto, desde los orígenes mismos del género, la oda 31 de Safo, transmitida por Longino en su tratado *Sobre lo sublime*, oda que comienza con las célebres estrofas

Me parece que él es igual a un dios,
aquel hombre que se halla frente a ti
sentado y la dulzura de tu hablar
de cerca escucha

y tu deseable risa, lo cual hizo
en mi pecho vibrar el corazón;
pues si hacia ti miro un instante, hablar
no me es posible...

En los versos siguientes la oda registra todos los síntomas que acompañan la locura amorosa; pero detengámonos en este punto crucial, el de la pérdida de la voz: “hablar no me es posible”, escribe Safo; “literalmente *nada –ni una (sola palabra)– ya es posible*” (Safo 2015, 91-99). “*Lingua sed torpet*”, transcribe Catulo, en su no menos célebre carmen 51, imitación de la oda. El sentido de la comunicación poético-existencial de la verdad subjetiva es problemático. En su comentario a la oda, Longino hace una aguda observación al respecto: “¿No te maravilla cómo intenta reunir en una misma cosa cuerpo y alma, oídos y lengua, ojos y piel, todos dispersos antes, como si fueran extraños entre sí ...?” (Longino 1979, 167). Dicho de otro modo: ¿no te sorprende la armonía que nace de la pasión contrastada? Estoy tentado de argumentar que el amor contrastado engendra armonía, templada el ánimo. Parece una tesis emparentada con las de Heráclito, por aquello de que “los opuestos engen-

dran la más bella armonía”, pero también podría pertenecerle a Kierkegaard, quien sostiene que “el hecho de haber amado crea en la naturaleza del hombre una armonía que jamás se pierde completamente” (Kierkegaard 1959, 33). Me arriesgo a sostener que la experiencia poética se templea en los contrastes de la pasión; las tribulaciones de Catulo ante una Lesbia que se degrada, su coraje para afrontar el contratiempo y darle forma a su dolor con arte, constituye un ejemplo paradigmático de lo que pretendo sugerir. Otro tanto podría decirse del exilio de Dante o de la ceguera de Borges, en ambos casos la angustia generada por la desgracia actuó como un formidable reactivo de la inspiración poética. De mi tesis se infiere que proponerse escribir poesía desapasionada –llámese objetiva o de otro modo– es algo tan poco convincente como una relación amorosa con fecha de término prefijada; lo que puede solucionarse con una actitud reflexiva o con una mirada crítica no le aporta ni una gota de sangre a la vida de la poesía. Humilde pero genuino ejemplo moderno de la conmoción de la lengua de la poesía, atormentada ya no por Eros sino por Tánatos, lo encontramos en los poemas del santafecino Juan Manuel Inchauspe. La índole tácitamente religiosa de su *páthema* es innegable, rompe el silencio abismándose en la distancia que separa al hombre de la antigüedad del hombre moderno (Inchauspe 2012, 159):

Asomado a una noche extraña
arrasada por los vientos
poblada de estrellas furiosas
que una vez dictaron a otros hombres
los nombres de fuego de Arturo
la Osa y el Centauro:
tu lengua sin cielo
tiembla
y se retuerce.

*

Un caso muy fructífero de las relaciones entre la lengua

de todos los días y la lengua de la poesía, fue el que nos planteó la obra del poeta triestino Virgilio Giotti, cuando en el año 2009 emprendí su traducción parcial con la entusiasta colaboración del joven dantista Mariano Pérez Carrasco. El caso Giotti es de verdad único, porque en su poesía la relación con el idioma toma un cariz insólito. El autor de *Colores* escribió en italiano, tanto en prosa como en verso, pero en un momento dado –al pisar el umbral de la madurez– le reservó a su poesía la exclusividad de expresarse en dialecto triestino. En su vida de relación hablaba en italiano; al dialecto, por el contrario, lo estudiaba sirviéndose tanto de los dos diccionarios de que disponía como de los nutridos apuntes que pudo reunir a partir de voces oídas en la calle. Una anécdota recogida por Pier Paolo Pasolini es ilustrativa al respecto, dice: “Como Giotti, al hablar, usa la *koinè* italiana, un amigo le preguntó un día por qué no hablaba en su dialecto. Giotti le respondió: *¿pero cómo pretende que use, para el trato de todos los días, la lengua de la poesía?*” (Giotti 2010, 10).

Extravagante y paradójal, la estrategia instrumentada por Giotti se podría sintetizar del siguiente modo: a fuerza de experimentalismo, la literatura italiana parece haber extraviado la capacidad de encauzar la emoción hacia la lengua de la poesía; se impone pues descender a estratos más genuinos, más sólidos. No el latín en su caso, sino el dialecto. Para Giotti, el dialecto entendido como lengua de la poesía supone tanto un idioma no desgastado por excesivas manipulaciones literarias como una expresión entrañablemente ligada a realidades vivas que no admiten la profanación de un contacto superficial y promiscuo. El dialecto, el idioma pobre de los iletrados, en su laboratorio lingüístico se convierte en una lengua prístina, originaria. Consecuentemente, la poesía pasa a ser considerada como una esencia que subyace a los accidentes –la variación de las modas y el gusto, esto es, de los ropajes del tiempo–; es esa esencia la que debe expresarse en los versos para que estos superen la cota media de la literatura de moda.

De ahí que Giotti, a propósito de la deslavada poesía final de Umberto Saba, hiciese una cáustica observación que puede hacerse extensiva a mucha de la poesía que hoy se escribe: “Saba es también el ingenuo que ha creído que en la poesía se puede meter de todo. No, en la poesía se puede meter sólo poesía, todo, sí, pero todo eso que se transforma en poesía” (Giotti 1997, 33). A diferencia de la poesía de Saba –su amigo y rival– la lírica de Giotti se construye por decantación; hace pie en una realidad humilde, pero por obra y gracia de la dinámica de la configuración artística, se aparta de toda connotación banal y acaba identificándose con la idea de poesía entendida como quintaesencia del lenguaje. Esta suerte de idealismo estético puede percibirse claramente en un pasaje de sus *Apuntes inútiles*; anota: “Se escribe con el propósito de ser veraces y verdaderos, y luego comprendemos que hemos sido siempre inexactos, siempre no verdaderos, y aquí y allá, aun sin desearlo, mentirosos. La escritura no es adecuada para fijar la verdad, aunque sea el único instrumento que se posea para intentarlo. El lenguaje se lleva bien con la poesía porque la poesía no quiere expresar la verdad, sino una construcción ideal, que posee una verdad en sí misma, la cual toma forma con la palabra y se hace con ella una sola y misma cosa” (Giotti 2010, 11).

Justamente por ello, el crítico italiano Pietro Pancrazi, al referirse a la lírica de Virgilio Giotti, diferenció la poesía escrita en dialecto de la poesía dialectal, afirmando que esta última está cercana al folclore, mientras la poesía escrita en dialecto por Giotti es un *patois de l'âme* o *écriture d'artiste*. A más de la constitución acusadamente artística que el dialecto triestino adquiere en la poesía de Giotti, rasgo que se hace ostensible en el riguroso acabado formal de sus composiciones, dicha modalidad expresiva guarda estrecha relación con la coloración de la voz, torna al idioma mismo consustancial a la noción de estilo; el estilo coincide así con la gestación de una lengua propia, “casi inventada” puntualiza Pasolini.