
El poeta, la amada y la musa

JOSEPH BRODSKY

Traducción de Juan Almela

LA IDEA DEL POETA como uninveterado Don Juan es de acuñación relativamente reciente. Al igual que otros muchos conceptos muy difundidos en la imaginación popular, parece ser un subproducto de la revolución industrial, la cual, merced a sus saltos cuánticos en lo tocante a acumulación humana y alfabetización, generó el fenómeno mismo de la imaginación popular. Por decirlo de otro modo, esta imagen del poeta parece deberle más al éxito público del *Don Juan* de Byron que al historial romántico de su autor, acierto impresionante, pero del cual nada sabía el público de entonces. Aparte de que por cada Byron siempre nos toca un Wordsworth.

Como el siglo XIX ha sido el último periodo de coherencia social, con el consiguiente filisteísmo, fue responsable de lo esencial de las nociones y actitudes que hoy alimentamos o que hoy nos guían. En poesía, dicho siglo pertenece rotundamente a Francia, y a lo mejor la expansividad gestual y las afinidades exóticas de los románticos y simbolistas franceses contribuyeran a la turbia imagen del poeta, no menos que a la generalizada visión vulgar de los franceses como immoralistas impenitentes. En conjunto, por debajo de esta censura de los poetas reside el deseo instintivo de todo orden social -sea democracia, autocracia, teocracia, idiocracia o mediocracia- de comprometer o empujear la autoridad de la poesía, la cual, a más de rivalizar con la del Estado, planta un punto de interrogación sobre el individuo mismo, sobre sus logros y seguridad mental, sobre su significación misma. A este respecto, el siglo XIX sencillamente se agregó al club: cuando de poesía se trata, cualquier burgoés es un Platón.

En conjunto, sin embargo, la actitud de la antigüedad hacia el poeta era, a la vez, más exaltada y más razonable. Esto tenía tanto que ver con el politeísmo como con el hecho de que el público había de contar con los poetas para entretenerse. Salvo por sus pedradas mutuas -usuales en el quehacer literario de toda época-, pocas veces fueron tratados con desdén los poetas en la antigüedad. Eran reverenciados como figuras próximas a lo divino: en la imaginación pública caían más o menos entre los adivinos y los semidioses. Inclusive las propias deidades figuraban a menudo en su auditorio, según lo atestigua el mito de Orfeo.

Nada más alejado de Platón que este mito, particularmente esclarecedor, asimismo, a propósito de la visión antigua de la integridad sentimental del poeta. Orfeo no es ningún Don Juan. Tanto lo perturba la muerte de su esposa Eurídice,

que sus lamentos ablandan a los Olímpicos, quienes lo autorizan para descender al mundo inferior a buscarla. Que sea en vano el viaje (seguido, en poesía, por descensos parecidos en Homero, Virgilio y, sobre todo, Dante), sólo demuestra la intensidad de los sentimientos del poeta hacia su amada -aparte, claro está, de la captación por los antiguos del meollo de la culpa.

En igual medida que el posterior destino de Orfeo (fue despedazado por una turba de ménades frenéticas por negarse -en virtud de un voto de castidad hecho en su duelo por Eurídice- a someterse a sus desnudos encantos), esta intensidad realza la naturaleza monógama de cuando menos la pasión de este poeta. Si bien, a diferencia de los monoteístas de periodos posteriores, los antiguos no tenían en mucho la monogamia, debe notarse que tampoco se iban al otro extremo, y que reservaron la fidelidad como virtud particular de su poeta esencial. En general, aparte de la amada, la única presencia femenina que constaba en la agenda del poeta antiguo era la de su musa.

Ambas se confundirían para la imaginación moderna, pero en la antigüedad no lo hacían porque la musa no era corpórea. Hija de Zeus y Mnemósine (diosa de la memoria), no tenía nada de palpable; su único modo de revelarse a un mortal, particularmente a un poeta, era mediante la voz: dictándole tal o cual línea. En otras palabras, era la voz de la lengua. La poesía, como decía Montale, es un arte incurablemente semántico, y aquello a lo que el poeta atiende realmente, lo que en realidad le dicta la siguiente línea, es el lenguaje. Es de suponerse que el género de la palabra griega para "lengua" (glossa) sea el que da razón de la femineidad de la musa.

Con idénticas consecuencias alusivas, el nombre de la lengua es femenino en latín, francés, italiano, español y alemán. En inglés, sin embargo, se trata de un neutro, y en ruso es un nombre masculino. Con todo, cualquiera que sea su género, el apego del poeta a la lengua es monógamo, pues el poeta, en su negocio al menos, es monolingüe. Hasta podría sostenerse que toda la capacidad de fidelidad de uno se gasta en la propia musa, como lo implica la versión byroniana del programa romántico del poeta -aunque esto sólo sería verdad si fuese uno quien eligiera el lenguaje propio. Tal como son las cosas, la lengua es algo dado, y el saber qué hemisferio cerebral pertenece a la musa sólo serviría si pudiera uno controlar esa parte de la propia anatomía.

La musa, pues, no puede suplir a **la** amada, sino que la



antecede. De hecho, la “mayor”, la musa -apellidada, de soltera, “lengua”- desempeña un papel decisivo en el des-envolvimiento sentimental de un poeta. Es responsable no sólo de su constitución emocional, sino muchas veces de la elección misma del objeto de su pasión. Es ella quien lo hace concentrarse fanáticamente, convirtiendo el amor de él en un equivalente del monólogo de ella. Lo que equivale en asuntos sentimentales a la terquedad y la obsesión es más que nada el dictado de la musa. Hablando de cierta manera, el amor es siempre una experiencia monoteísta.

El cristianismo, por supuesto, no dejó de sacarle provecho a esto. No obstante, lo que realmente liga a un místico religioso con un sensualista pagano, a Gerard Manley Hopkins con Sexto Propercio, es el absolutismo emocional. La intensidad de éste es tal que, en ocasiones, rebasa cualquier cosa próxima, a menudo incluso el propio blanco de uno. Por regla general, la voz irritante, peculiar, autorreferencial y persistente de la musa arrebatada al poeta más allá de uniones imperfectas o perfectas por igual, más allá de totales desastres y de paroxismos de dicha a expensas de la realidad, con o sin una verdadera muchacha adentro, que corresponda. Con otras palabras, la tensión crece por su propia cuenta, como si la lengua impulsase al poeta, especialmente al romántico, al lugar de que ella procede, donde fue en el principio el verbo o siquiera un sonido discernible. De aquí más de un matrimonio roto, de aquí más de un largo poema, de aquí las afinidades metafísicas de la poesía, ya que cada palabra anhela retornar a su origen, así sea como eco, que es padre de la rima. De aquí, también, la reputación libertina del poeta.

Entre los numerosos agentes del debilitamiento espiritual del público, el género voyeurista de biografía se lleva la palma. Parece que nadie se para a pensar que hay muchísimas más doncellas caídas que poemas líricos inmortales. Último bastión del realismo, se funda en la premisa pasmosa de que el arte puede ser explicado por la vida. Siguiendo esta lógica, *La canción de Roldán* debió salir de la péñola de Barba Azul (bueno, siquiera de Gilles de Rais), y el *Fausto* deberse a Federico de Prusia, o a la inversa.

Lo que tiene en común el poeta con sus prójimos menos articulados es que su vida es rehén de su oficio, y no al

revés. Y no es sólo que se le pague por sus palabras (rara vez, y poco): la cosa es que él también paga por ellas (de modo horrendo con frecuencia). Es esto último lo que crea confusión y desemboca en biografías, pues tal pago no sólo asume la forma de la indiferencia, sino que el ostracismo, la cárcel, el destierro, el olvido, el asco de sí, la incertidumbre, el remordimiento, la locura y múltiples adicciones son también moneda aceptable. Por decirlo burdamente, para vender su obra, así como para evitar el estereotipo, nuestro poeta tiene que llegar de continuo adonde nadie estuvo antes, mental, psicológica o léxicamente. Una vez allí, se da cuenta de que no hay nadie, en efecto, como no sea el significado primigenio de la palabra o aquel sonido discernible inicial.

Esto no se da en balde. Mientras más tiempo pasa en ello -en enunciar algo inenunciable antes-, más singular se torna su conducta. Las revelaciones y discernimientos que gana por el camino pueden conducirlo bien a una oleada de *hybris* o bien -más probablemente- a una intensificación de su humildad ante la fuerza que presume detrás de tales revelaciones y discernimientos. Puede también afligirlo la creencia de que, más viejo y viable que nada, el lenguaje le imparte a él, su portavoz, sabiduría y conocimiento del futuro por igual. Sin importar cuán gregario o humilde sea por naturaleza, este género de cosa lo expulsa aún más del contexto social, que trata desesperadamente de recuperarlo ensartándolo en el común denominador.

Esto se hace en virtud de la pretendida femineidad de la musa (hasta cuando el poeta resulta ser mujer). Pero la verdadera razón es que el arte sobrevive a la vida, y esta indigerible comprobación está detrás del lumpendeseo de subordinar el uno a la otra. Lo finito siempre toma lo permanente por lo infinito y alimenta propósitos a su respecto. Ello, por supuesto, es culpa de lo permanente, pues a veces no puede evitar conducirse como finito. Aun el poeta más misógino o misántropo genera una retahíla de poemas líricos de amor, así sea sólo para mostrar su adhesión al gremio, o como ejercicio. Basta esto para desencadenar investigaciones, exégesis textuales, interpretaciones psicoanalíticas y quién sabe cuántas cosas. El esquema general reza más o menos: la femineidad de la musa presupone la masculinidad del poeta. La masculinidad del poeta presupone la femineidad del amante. Ergo el amante es la musa, o así podría llamarse. Otro ergo: un poema es la sublimación de los apremios eróticos de su autor y debiera ser así tomado. Sencillo.

El hecho de que Homero debiese haber estado muy acabado para cuando escribió la *Odisea*, el hecho de que Goethe lo estuviese, sabidamente, cuando llegó al segundo *Fausto*, es algo que carece de importancia. ¿Qué habría que hacer, en conjunto, con los poetas épicos? ¿Y cómo quien sublima tanto puede seguir siendo un libertino? Ya que tanto apego parecemos tener a la expresión, acaso resultara civilizado suponer que las actividades artísticas y eróticas son expresiones de la propia energía creativa, que *ambas* son sublimación. En cuanto a la musa, ángel del lenguaje, mujer “más vieja”, más valdría que los biógrafos y el público la dejaran en paz y, en caso de no lograrlo, recordasen al menos que es mayor que cualquier amante o madre, y que su voz es más implacable que la lengua materna. Le dictará al poeta sin importar dónde, cómo o cuándo viva, y si no es a este poeta, será al siguiente -en parte porque vivir y escribir son

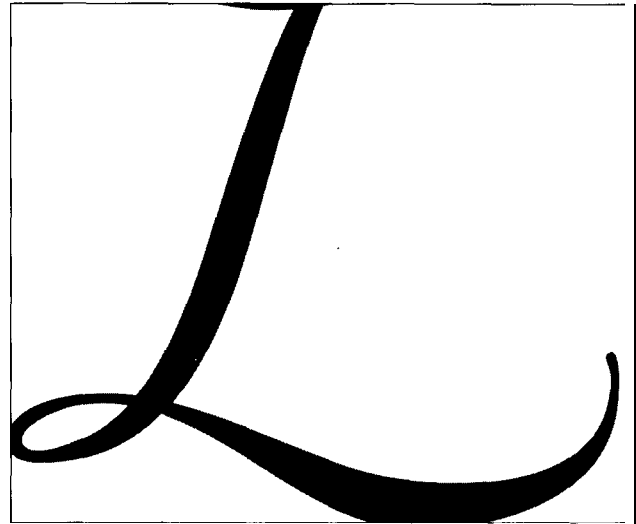
ocupaciones distintas (por eso hay dos verbos), e identificarlas es más absurdo que separarlas, pues la literatura tiene un pasado más rico que ningún individuo, cualquiera que sea su prosapia. Su timbre, el timbre del tiempo, es (a diferencia del de una deidad, que tiende a hablar con tono imperativo) zumbante, hasta monótono, antes que consolador, lo cual menoscaba un poco la femineidad de la musa. Pero en vista de que el número disponible de géneros es limitado, la chica de la flauta servirá.

“Para un hombre, el rostro de una muchacha es por supuesto un rostro del alma de él” -escribió un poeta ruso, y eso es lo que ocultan las proezas de Teseo o San Jorge, las búsquedas de Orfeo y Dante. Lo engorroso de semejantes empresas denuncia, sin ir más lejos, que su motivo es otro que la pura lujuria. Con otras palabras, el amor es un asunto metafísico cuya meta es consumir o liberar la propia alma: separar de ella la paja de la existencia. Tal es y siempre ha sido la médula de la poesía lírica.

En la era que llamamos moderna, tanto el poeta como su público se han acostumbrado a tiradas breves. Con todo, incluso en este siglo ha habido excepciones suficientes, cuya insistencia en el tema rivaliza con la de Petrarca. Puede citarse a Ajmátova, puede citarse a Montale, pueden citarse las “pastorales oscuras” de Robert Frost o Thomas Hardy. A menudo la carrera del poeta, si vive lo bastante, emerge como variación de género sobre un solo tema, ayudándonos a distinguir al danzarín de la danza -en este caso, el poema de amor del amor mismo. Si el poeta muere joven, bailarín y baile tienden a confundirse.

Así sea sólo porque un poema de amor es, las más de las veces, un arte aplicado (o sea que es escrito para ganar a la muchacha), lleva al autor a un extremo emocional y, seguramente, lingüístico también. Como consecuencia, emerge del poema conociéndose -sus parámetros psicológicos y estilísticos- mejor que antes, lo cual explica la popularidad del género entre sus practicantes. Asimismo, a veces el autor consigue a la muchacha.

No obstante la aplicación práctica, lo que hace que abunde la lírica amorosa es sencillamente que es producto de una necesidad sentimental. Desencadenada por una destinataria particular, esta necesidad puede guardar las proporciones con ella o bien generar una dinámica y un volumen autónomos, apremiada por la naturaleza centrífuga de la lengua. La consecuencia de ello puede ser un ciclo de poemas amorosos dirigidos a la misma persona, o múltiples poemas dispuestos en abanico, diríamos, hacia distintas direcciones. Aquí la opción -si puede hablarse de opción donde impera la necesidad- no es tanto moral o espiritual cuanto estilística, y depende de la longevidad del poeta. Y aquí es donde una opción estilística -si puede hablarse de opción donde intervienen el azar y el correr del tiempo- empieza a oler a consecuencias espirituales. Pues a fin de cuentas un poema lírico amoroso es, por necesidad un asunto narcisista. Es una enunciación, por imaginativo que sea, del sentir propio del autor, y como tal equivale a un autorretrato de él más que de su amada o del mundo de ésta. De no ser por dibujos, óleos, miniaturas o instantáneas, después de leer un poema nos quedaríamos a menudo sin saber de qué -más bien de quién- se trataba. Incluso con aquellas imágenes, no averiguamos gran cosa sobre las bellezas que representan, aparte



de que eran distintas de sus bardos y no siempre - según *nuestro* gusto- merecedoras del título de beldades. Es que una imagen rara vez complementa las palabras, o viceversa. Además, las imágenes de almas y las portadas de revistas se rigen por criterios diferentes. Cuando menos para Dante, la noción de belleza era contingente respecto a la capacidad del contemplador para discernir en el óvalo del rostro humano las precisas siete letras de la expresión “Horno Dei”.

Es pues la otredad la que proporciona oportunidad metafísica o, por decirlo de otro modo, la que distingue al danzarín de la danza: un poema amoroso de un poema sobre el amor o informado por él. Un poema sobre el amor no insiste en la realidad propia del autor y rara vez emplea el “yo”; trata de lo que no es él, de lo que él percibe como diferente de sí mismo. Si es un espejo, es pequeño y colocado demasiado lejos. Para reconocerse uno en él hace falta, aparte de humildad, una lente cuyo poder de resolución no distinga entre observar e hipnotizarse. Un poema sobre el amor puede tener por tema prácticamente cualquier cosa: las facciones de la muchacha, las cintas de su pelo, el paisaje que rodea su casa, nubes que pasan, cielos estrellados, algún objeto inanimado. Puede no tener nada que ver con la muchacha, puede describir un diálogo entre dos o más personajes míticos o reales, un ramillete, la nieve sobre un andén. Pero los lectores sabrán que están leyendo un poema informado por el amor, en virtud de la intensidad de la atención otorgada a este o aquel detalle del universo.

La famosa exclamación de Pasternak -“¡Gran dios del amor, gran dios de detalles!”- conmueve precisamente por la auténtica insignificancia de la suma de dichos detalles. Sin duda podría establecerse una proporcionalidad entre la pequeñez del detalle y la atención que se le presta, así como entre esta última y el logro espiritual de uno, puesto que un poema -cualquiera, sin importar el asunto- es en sí mismo un acto de amor, no tanto de un autor por su tema, sino del lenguaje por un trozo de realidad. Si a menudo tiene un matiz elegíaco, un timbre de piedad, es por ser el amor de lo mayor hacia lo menor, de lo permanente hacia lo transitorio. Sin duda esto no afecta la conducta romántica del poeta, ya que él, entidad física, se identifica mejor con lo provisional que con lo eterno. Todo lo que puede saber es que, cuando



de amor se trata, el arte es una forma de expresión más adecuada que ninguna otra; que sobre el papel es alcanzable un mayor grado de lirismo que entre las sábanas.

Si fuese de otro modo, tendríamos entre manos mucho menos arte. Tal como el martirio o la santidad no demuestran tanto la sustancia de un credo como el potencial humano de creer, así la poesía amorosa habla de la capacidad del arte para rebasar la realidad, si no es que escapar enteramente de ella. Sólo la fotografía, si acaso, puede pretender *detener* la realidad. Y hace poco, en una pequeña población del norte de Italia, tropecé con un intento de conseguir precisamente esto: representar la realidad de la poesía por medio de la cámara. Se trataba de una pequeña exhibición de fotografías de seres amados de alrededor de treinta grandes poetas de este siglo -esposas, amantes, concubinas, muchachos, hombres. Comenzaba, a decir verdad, con Baudelaire y se cerraba con Pessoa y Montale. Junto a cada retrato se reproducía un famoso poema lírico, en su lengua original y traducido. Feliz idea, pensé, deslizándome junto a los escaparates que contenían, en blanco y negro, rostros de frente, de perfil y de tres cuartos de poetas y de lo que equivalía a los destinos propios o de sus lenguajes. Ahí estaban, parvada de pájaros raros atrapados en la red de aquella galería; podía en verdad vérselos como puntos de partida del arte desde la realidad o, mejor aún, como los medios de transporte de esta realidad hacia ese grado superior de lirismo que es un poema. Después de todo, para los rasgos propios, borrosos y generalmente moribundos, el arte es otro género de porvenir.

No que las mujeres (y algunos hombres) que se exhibían carecieran de las cualidades psicológicas, visuales o eróticas precisas para forjar la felicidad de un poeta, al contrario. Algunas eran esposas, otras queridas y amantes, otras imágenes perduraron en la mente de un poeta aunque su tránsito por su cercanía pudo ser hartamente fugaz. Ni que decir tiene, dada la variedad abrumadora de lo que la naturaleza consigue pintar en un óvalo humano, la elección de un ser amado parece arbitraria. Los factores ordinarios -genéticos, históricos, sociales, estéticos- restringen la gama, para el poeta como para cualquiera. Acaso, sin embargo, el requisito particular para la elección por un poeta sea la presencia en ese óvalo de cierto aire no funcional, un aire de ambivalencia

y apertura que hace eco, por decirlo así, en carne y sangre a la esencia de su aspiración.

Esto es lo que normalmente se empeñan por expresar epítetos tales como “enigmático”, “soñador” o “ultramundano”, y lo que explica la preponderancia en la galería de rubias visualmente aleatorias sobre la excesiva precisión de las morenas. En conjunto, de todos modos, esta característica, vaga como es, se aplicaba a las aves de paso capturadas en una red particular. Conscientes de la cámara o tomadas desprevenidas, aquellas caras parecían compartir de una u otra manera una expresión de estar en otro lado, de tener el foco mental algo borroso. Claro, un momento después, serían enérgicas, alertas, indolentes, lascivas, con un niño en brazos o escapándose con un amigo, canallescas o víctimas de la infidelidad del bardo -más definidas, en una palabra. Pero durante el momento de la toma fueron sus propios seres, provisionales, indefinidos, que, como un poema en elaboración, carecían todavía de verso siguiente o, muchas veces, de tema. Al igual que poemas, asimismo, tampoco concluían nunca; serían sólo abandonadas. En una palabra, eran esbozos.

Es la mutabilidad, pues, la que anima un rostro para un poeta, la que hace a Petrarca comparar la brevedad de la vida con un parpadeo o lo que reverbera casi palpablemente en los famosos renglones de Yeats:

Cuántos amaron tus momentos de gracia gozosa
y amaron tu belleza con amor cierto o falso,
pero un hombre amó tu alma peregrina
y amó las congojas de tu faz cambiante.

La empatía que estas líneas pueden suscitar en un lector, demuestra que es tan susceptible como el poeta al atractivo de la mutabilidad. Más exactamente, el grado de su apreciación lírica aquí es el grado en que está apartado de esa misma mutabilidad, el grado en que está confinado en lo definido: rasgos o circunstancias o ambas cosas. Con el poeta, discierne en ese óvalo cambiante muchísimo más que las meras siete letras de “Horno Dei”; discierne el alfabeto entero, en todas sus combinaciones. El lenguaje, pues. Es así como al fin la musa, de veras, se torna femenina. La cuarteta de Yeats sueña como un momento de reconocimiento de la forma propia de vida en otro: del trémolo de las cuerdas vocales del poeta en las facciones mortales de su amada, de la incertidumbre en la incertidumbre. Para una voz vibrante, en otros términos, todo lo provisional y vacilante es un eco, promovido a veces a alter ego o, como lo pide el género, a otra ego.

Pese a las exigencias del género, no perdamos de vista que una otra ego no es ninguna musa. No importa qué honduras solipsistas le ofrezca al poeta una unión carnal, nunca confundirá su voz con su eco, lo interno con lo exterior. La condición previa del amor es la autonomía de su objeto, de preferencia al alcance de la mano. Lo mismo vale para un eco que define el alcance de la voz propia. Quienes figuraban en la exhibición, mujeres y, además, hombres, no eran en sí mismos musas, así fuese sólo por mantenerse al alcance de sus bardos. No eran musas porque eran mortales y se podían fotografiar.

Eran (o acabaron siendo) esposas de otros, actrices y bailarinas, maestras de escuela, divorciadas, enfermeras; tenían una posición social que permitía la definición, en tanto que

el rasgo principal de la musa -permítaseme repetirlo- es el ser indefinible. Eran neuróticas o serenas, promiscuas o estrictas, religiosas o cínicas, bien vestidas o negligentes, refinadísimas o que apenas sabían leer. A algunas no podía importarles menos la poesía y abrazarían a cualquier pillo con más gusto que a un ardiente admirador. Para remate, vivían en diferentes países, hablaban distintas lenguas y no sabían de la existencia de las demás. En una palabra, nada las vinculaba, como no fuese el haber dicho o hecho algo, en cierto momento, que puso en marcha la maquinaria del lenguaje haciéndolo rodar, dejando sobre el papel “las mejores palabras en el mejor orden posible”. No eran musas sino que hacían hablar a la musa, a la más vieja.

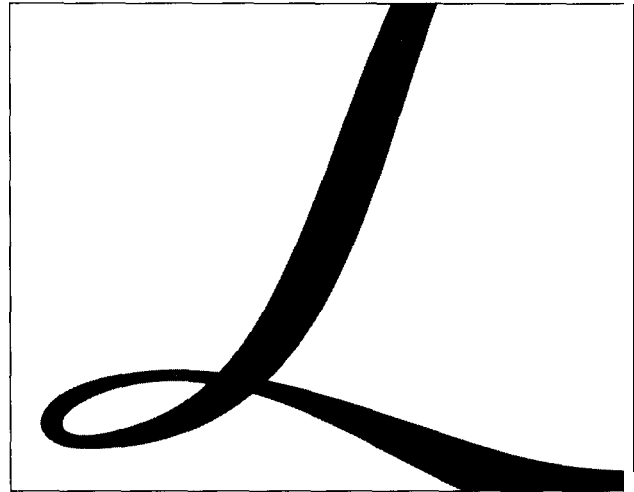
Atrapadas en la red de la galería, pensé, estas aves del paraíso de los poetas habían alcanzado por fin identificación adecuada, aun sin haber sido anilladas realmente. Para entonces, al igual que sus bardos, la mayoría habían muerto y con ellas partieron sus secretos culpables, los momentos de triunfo, los ricos ajuares, los malestares prolongados y las afinidades peculiares. Lo que quedaba era un canto debido a la capacidad del pájaro para irse aleteando, no menos que a la del poeta para gorjear, y que, con todo, sobrevivía a las dos cosas, igual que sobrevivirá a sus lectores, quienes, al menos mientras leen, comparten la vida posterior de la canción.

Aquí reside la distinción final sobre la amada y la musa: esta última no muere. Otro tanto pasa con la musa y el poeta: cuando él ha partido ella se busca otro portavoz en la siguiente generación. Dicho de otro modo, siempre ronda a un lenguaje, sin que parezca importarle el ser tomada por una chica ordinaria. Divertida por este género de error, procura corregirlo dictando a su protegido páginas del *Paradiso* un día, al otro los poemas de Thomas Hardy en 1912-1913, aquellos donde la voz de la pasión humana cede ante la de la necesidad lingüística.

Tal vez el mejor testimonio de esto sea la prominencia de la elegía en la poesía. Por definición, un poema *in memoriam* nunca es funcional, ya que su destinatario se ha ido. No tiene más aspecto práctico que descargar la pena. Con todo, en un individuo suficientemente consciente de sí, como lo es inevitablemente el poeta, este mecanismo para vérselas con el dolor o bien provoca resistencia o bien, si se recurre a él, agrava su sentimiento de culpa. Si persiste, no obstante, en la elegía, es porque su parte profesional cree que los aspectos estilísticos de su tratamiento pueden revelarle una nueva dimensión, un nuevo modo de ver el asunto. El advertir tal posibilidad es la voz de la necesidad lingüística, el dictado de la musa.

El gran ciclo de los mencionados poemas de Thomas Hardy es un excelente caso, por cierto. Gloria de la poesía inglesa, este ciclo que llora ostensiblemente la muerte de Emma Hardy, esposa del poeta, llega casi literalmente pisándole los talones a aquella “Convergencia de los dos”, cuya metáfora central es el fracaso del matrimonio. Debe añadirse que dicho matrimonio duró treinta y ocho años y que antes de dos después de la muerte de la heroína del ciclo, nuestro poeta había vuelto a casarse. También habría que señalar que alrededor de un tercio de la obra poética de Hardy consiste, de todos modos, en meditaciones de cementerio.

La razón de estas proporciones no es la longitud de la vida del poeta, ni tampoco la frecuencia de sus pérdidas. La razón es la afinidad entre la moribundez del propio medio (un



poema gravitando hacia un final) y la del humano predicamento (con la finalidad de la propia vida). De ahí que una lápida sepulcral le sirva tantas veces a Hardy de punto de partida -de trampolín, a decir verdad, para sondear la infinitud. Agnóstico, posee un apetito metafísico mucho mayor que el del creyente, quien normalmente se satisface con lo que su credo le ofrece. A ello hay que añadir la textura deliberadamente antilírica, diría casi antiutópica (pues en su apartarse de la locución corriente el lirismo equivale a promesa utópica), del verso de Hardy, su aversión al renglón fluido y su predilección por la superficie áspera que no convence tanto al lector de la autenticidad de las afirmaciones del poeta como resguarda al poeta mismo del autoengaño.

Y no fue engañado en este ciclo, ni por la congoja y el remordimiento, ni por el verso mismo. Lo grande acerca de los poemas de 1912-1913 es que no son en memoria de su esposa sino en memoria de su novia. Con otras palabras, la infinitud que el poeta pondera y sondea en este ciclo no es la de la vida póstuma sino, antes bien, la que lo separa de Emma Gifford tal como la encontró “allí / en la ladera que pocos ven / la que cae hacia el poniente / hacia el aire filo de sal”, en Cornualles, en 1874. Es Emma Gifford en su prístino vestido azul de aire la que intenta vislumbrar a través del turbio, oscuro, ya frío telescopio de Emma Hardy en 1912-1913, y que lo asedia por todo el lugar. Pues bien, ésta es poesía amorosa en el sentido más verídico, pues le cuenta al lector cuán gruesas son las lentes, cuán lejana e inalcanzable es la estrella. En una palabra, lo que se vuelve el amor, cuál es su suma o qué es lo que de él resta.

En cierto modo, la muerte de Emma Hardy libera, cuando menos en el papel, a Emma Gifford por el mundo, permitiéndole ocupar el sitio, ya que no el tiempo, que el presente le niega: ella se torna poema, propiedad del arte, realidad del lenguaje. A este respecto, los poemas de Hardy se asemejan a lo que Sexto Propercio hizo por su Cintia. En “Tu último paseo”, la heroína del ciclo de Hardy lo amonesta de modo tan rotundo como Cintia a Propercio 2 000 años atrás. No es una simple coincidencia de agudezas, es pura necesidad lingüística, que aumenta con cada pérdida, que se proporciona a la incapacidad de hablar de los difuntos. Como en el caso del romano, al callar Emma, la musa continuó.

Joseph Brodsky