

# La poesía viaja en góndola\*

Gustavo Valle

Venecia es, probablemente, la ciudad más bella del mundo. Lo dicen las agencias de viajes y lo confirman las toneladas de turistas que precipitan su progresivo e inevitable hundimiento. Una tiranía estética se impone al visitante y al habitante venecianos. Recorrer sus calles es entrar subrepticamente en la habitación de la doncella de Occidente. Pudorosamente semihundida, Venecia nos mete bajo sus faldas y allí, con los ojos cerrados, todos deseamos ser Antonio Canaletto. Rodeados, abrumados por tanta belleza estamos obligados a tomar el camino contrario: buscar en la disonancia, en las asimetrías, en las banalidades, un espacio de expresión, una estrategia de arte.

Quizás por eso Joseph Brodsky pasó sus inviernos en Venecia durante más de veinte años. Quizás por eso escribió poemas donde lo bello fue un interrogante, una sombra, un fantasma enemigo. A pesar de ser un poeta lírico –sólo en cuanto a su afecto por la rima– sus poemas están hechos con algo parecido a materiales de residuo. Al leerlos da la impresión que el autor es uno de esos artistas contemporáneos que recorre la ciudad en busca de desperdicios que luego utilizará para la composición de sus obras. Yo imagino a Brodsky haciendo ese recorrido imaginario por las cafeterías, las casas de empeño, las cacharrerías, los parques industriales, las grandes avenidas, para después sentarse a escribir sus poemas y vaciar allí lo que ha recogido en su saco. El letrero de Cinzano, el Rolls Royce del presidente, los escombros de la calle, las ollas del cocido, los *watts* de la bombilla, el sudor de las axilas... Todo conformando un paisaje verosímil y sobrio, sin escandalizaciones ni chaturas de lo cotidiano, sin pretensiones enumerativas, acumulativas, sin caer en ningún tipo de inventario. La mesa de trabajo de Joseph Brodsky está llena de muchas y diversas cosas, y todas ellas, sideralizadas, conforman un mapa, no un *collage*. Brodsky no trabaja con pegamento sino con aguja e hilo: no junta o yuxtapone: integra, intercambia. Los objetos acuden al poema como a un baile, o mejor, como a un

\* *Sobre No vendrá el diluvio tras nosotros*, Antología poética (1960-1996), Edición y traducción de Ricardo San Vicente, *Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores*, Barcelona, 2000.

ágora. Ellos no están para darles uso, sino para cobrar vida (y otorgarla) en la composición del texto. Como en un juego de palitos chinos, las palabras y objetos están aparentemente enlazadas por la fuerza del azar pero conforman una estructura precisa (y al mismo tiempo frágil) que no admite la separación ni el reordenamiento de sus partes. Al llamar a las cosas por su nombre, al tutearse con la realidad, Brodsky ensancha el universo de sus inquietudes y enriquece las posibilidades asociativas del poema. Él huye de las generalizaciones pero no porque éstas constituyen un empobrecimiento del idioma o algo por el estilo, sino porque, sencillamente, la generalización es falsificación. Lo general es vago, indeterminado, abstracto. Y Brodsky odia todo tipo de abstracción. La poesía, la buena por lo menos, es un pugilato con lo real, y el poeta es su eterno *sparring*. Se trata de una estrategia expresiva que incluiría en su decálogo asuntos como: «no mar, sino Báltico, Caspio, Egeo», «no emperador sino Tiberio» «no bufón, sino Tomasito Percusato». Es decir, llamar las cosas por su nombre, insisto, por el nombre que las singulariza y permite que la mirada deje huella en ellas, o en ellos, los individuos. Entrar en las habitaciones de lo real y reconocer sus muebles, enseres y habitantes específicos. Esto no sólo potencia la verosimilitud del poema sino que también contribuye a su vida y carácter autónomos. Vistos así, los poemas de Brodsky hacen el viaje inverso de la encarnación religiosa, pues si encarnar es «hacerse hombre el verbo divino», en su poesía ocurre lo contrario: se hace verbo lo que primero es hombre u objeto. Algo parecido a sentenciar: «existo, luego imagino».

Este vínculo con lo material, con lo tangible del mundo es algo que Brodsky aprende, principalmente, de la lectura de Wystan Auden. Brodsky llega a Londres en 1972 procedente de Leningrado, su ciudad natal, se aloja en casa de Stephen Spender y conoce rápidamente a Auden, a quien ya había leído y traducido en Rusia. Con el trato y la lectura de autores como Auden, pero también como MacNeice y Spender, Brodsky adquiere libertad en lo referente a cuestiones formales y se le hace irresistible la «mirada perpleja» que aquellos poetas dirigían hacia lo cotidiano. Estas «afinidades» literarias, esta «familia mental» (Brodsky gustaba llamarlos así) fue admirada por el ruso desde que cayó en sus manos la antología *Poetry of the Thirties* durante su juventud en Leningrado. Fue éste el comienzo de una fuerte relación con el universo angloparlante, pero también fue el comienzo –a pesar de la edad que los separaba– de una fuerte y duradera amistad con Spender. A los pocos años Brodsky tomaría rumbo a EEUU y desde allí desarrollaría el grueso de su obra, autotraduciéndose o componiendo sus versos directamente en inglés. Allí publica entre otros libros: *El fin de una bella época* (Ann Arbor, 1976), *A part of Speech* (Ann Arbor,

1977), *Elegías romanas* (Nueva York, 1982), *Nuevas estancias a Augusta* (Ann Arbor, 1983), *To Urania* (Ann Arbor, 1987), y *Paisaje con inundación* (Dana Point, 1996). Asimismo emprendería una carrera docente y una obra ensayística escrita con una prosa casi hablada e inquietantemente lúcida. Antes de morir, en 1996, pidió que sus cenizas descansaran en Venecia.

Permítasenos el silogismo: Venecia es un poema. Venecia se inunda. Luego, el poema es anfibio. O lo que es lo mismo: la poesía viaja en góndola. Pero la poesía de Joseph Brodsky no viaja en góndola. Su medio de transporte se acerca más al transiberiano, al metro de Moscú, o a los aviones de *PanAm*. Incluso habría que preguntarse si viaja o más bien se aquie-ta, se afonda. Para seguir con las metáforas acuáticas: sus poemas no son el cardumen ágil y sorpresivo sino que se expanden y suspenden como el placton. Con esto quiero decir que Brodsky privilegia los espacios al movimiento, y confía más en la capacidad de articulación de los objetos y en el mapa matérico que conforman, que en la capacidad de comunicación humana: «Los asientos de vuestro comedor y la vía láctea/ están relacionados de modo más estrecho/ que los efectos y las causas/ más que vosotros mismos/ con vuestros familiares». Los objetos responden sólo a una lógica imaginaria de tipo espacial, mientras que los seres humanos respondemos a un intercambio de máscaras y afectos temporales. El profundo mutismo de los objetos nos obliga a elaborar sus biografías, y dependemos de ellos como ellos de nosotros. Allí, en el azar de sus ubicaciones y de su utilidad, los objetos son fieles compañeros. Aún más: su sola existencia determina nuestros límites y son ellos los más inmediatos referentes de lo que llamamos mundo. Brodsky está muy consciente de esto y llega a conformar su mundo con todo tipo de objetos, incluidas las latas de carne de conserva marca *Swift* que repartieron durante la segunda guerra mundial a los habitantes de Leningrado.

En su famosa «Gran elegía a John Donne», Brodsky sitúa al poeta inglés en medio de un universo de objetos y circunstancias cuya enumeración resulta tanto excesiva como sobrecogedora. Al morir John Donne muere el mundo que lo rodea, parece decirnos Brodsky. Como si se tratase del tesoro con que enterraban a los antiguos faraones, John Donne se lleva consigo todo y llena de vacío los lugares que le pertenecen. El dormir (suerte de metafísica del cadáver) sumerge al poeta inglés en una ausencia ambigua. «John Donne se ha dormido, como todo el lugar». Se ha dormido todo, sí «pero aún algún verso/ espera al final y muestra con dientes picados/ que el cantor se debe sólo al amor terreno,/ y que el amor del alma no es más que carne de Abad». Indudable guiño al pastor protestante y genial poeta metafísico que fue John Donne.

Quizás Brodsky vea en Venecia un correlato de San Petersburgo y el río Neva resucite en el Gran Canal veneciano gracias a su imaginario nostálgico. Pero la nostalgia de Brodsky no es –contrario a lo que pueda esperarse– patética ni oportunista. Siendo una víctima de la intolerancia doctrinaria soviética, acusado de «parasitismo social» («No trabaja, sólo escribe poemas», argumentó el tribunal), condenado a cinco años de trabajos forzados y desterrado para no regresar jamás, Brodsky, no utiliza, sin embargo, esto como alimento de su trabajo y se niega a construir su vida y su obra desde esa herida. Al renunciar a la victimización, Brodsky revela una identidad ética poco común. Por un lado renuncia a los réditos inmediatos que garantizaría dicha victimización en plena guerra fría, y por otro lado se entrega al ejercicio de la poesía con plena libertad, sin las sujeciones de la víctima y con una desconcertante escala moral donde no existen los vencedores ni los vencidos, los tiranos ni las víctimas. En su poema «El busto de Tiberio», Brodsky llega a preguntarle al César tirano: «¿Quiénes somos nosotros para ser tus jueces?», y antes había dicho: «lo mejor es/ no tener nada que ver con la verdad». Desde esta posición aparentemente indolente, Brodsky practica, no un vaporoso nihilismo ultramoderno, sino una impasibilidad que apunta básicamente hacia sí mismo, hacia una «vergüenza» del ser, hacia la conciencia de nuestro verdadero tamaño y, por consiguiente, a la construcción de la humildad y el agradecimiento como virtudes irremplazables: «No importa/ que hayas cometido un crimen o seas inocente;/ la ley, a fin de cuentas, es como un tributo». En una carta abierta a Václav Hável, publicada en 1993, Brodsky le dice al entonces flamante presidente de Chequia: «Quizás ya sea hora de que borremos el término ‘comunismo’ de la realidad humana de la Europa del Este, para que de este modo esa realidad pueda verse como lo que realmente es: un espejo». Al renunciar a la imagen de la víctima, Brodsky renuncia también a la imagen del verdugo. Y no porque el verdugo y la víctima no existan, claro que existen y existieron, sino porque ambos, inevitablemente enlazados, conforman y practican una misma pesadilla. Y la idea es despertar de la pesadilla.

Pero la humildad de Brodsky no sólo es una estrategia ética que llega a confundirse con una postura política, sino también el lugar de algo característico de su discurso: el humor. Un humor, pese a lo que pueda esperarse, benevolente. No la ironía ácida o el sarcasmo inteligentísimo. Brodsky se decanta más por una desestabilización «amable», sin envenenamiento ni zancadillas. Quizás su blanco más apetecible sea la solemnidad. La solemnidad entendida no sólo como el arte de los poderosos (o de los que pretenden serlo) sino también, y sobre todo, como caricatura estética. El arte es para Brodsky (y lo repite siempre que puede en sus ensayos) la alterna-

tiva ante el cliché y la repetición. ¿Y qué es la solemnidad sino la hipertrofia del cliché? Si la vida es repetición, rutina, reproductibilidad, entonces el arte (la poesía en este caso) viene a introducir discontinuidad en lo continuo, sorpresa en lo ya conocido. La poesía no viene a enseñar nada, ya lo sabemos. Ella no nos hará mejores o peores, pero sí más libres, y es este el primer paso y el mejor antídoto frente a cantos de sirena o discursos, siempre sospechosos, venidos desde el poder. El humor es, entonces, un ejercicio más del hombre en libertad. En libertad política pero sobre todo en libertad estética. El humor es para Brodsky como la acción de soltarnos el cinturón mientras estamos sentados a la mesa. Es decir, la liberación de obstáculos para la mejor comunicación de las partes y el incremento de nuestra respiración corporal. Visto así el humor sería como una máquina de la libertad productora de chistes: «Si aquí no fabricaran niños, el pastor/ en su lugar bautizaría coches» (haciendo alusión al culto al automóvil en EEUU); productora de analogías brillantes: «Como bolas de un ábaco empolvado,/ los gorriones reposan en los cables»; o productora de carambolas racionales del tipo: «El verdadero amor/ a la sabiduría no pide ser correspondido». Sin detenerse en el chiste, el humor pasa a ser el desencadenante de procesos y articulaciones diversos. Su función, más que provocar la risa o la sonrisa, es deslastrar el lenguaje, aligerarlo de encadenamientos previsibles y en consecuencia practicar una escritura lúdica (o de estrategia lúdica) que intentará, a fin de cuentas, un acercamiento más fiel a lo real y a la mirada que lo percibe y lo cuestiona.

Esta mirada y su estrategia lúdica tendrán en la historia y la cultura un espacio de contemplación privilegiado. Una historia y una cultura no sólo recreadas en su oficialidad sino devueltas a su reverso más inquietante: el de la ficción que desbaratará su propia constitución marmórea. Quizás sea Mandelstam su maestro en estos asuntos. También de origen judío, nacido igualmente en San Petersburgo y víctima (verdadera víctima) de la intolerancia soviética, Osip Mandelstam construye la primera parte de su obra desde un gran amor a Grecia, Roma y la cristiandad. «Nostálgico de una cultura mundial», Mandelstam practica un espacio temporal muy parecido al del rito, donde la rememoración es la plasmación de un paisaje, y no su memoria. No la reconstrucción de hechos sino los hechos vistos en su arquitectura múltiple, atemporal. Es decir, para Mandelstam el mito de Proserpina es la muerte en Petrópolis y el febril foro de Moscú es una nueva Pompeya. Como si todo comenzara eternamente, atados todos a un gigantesco círculo, «y el futuro fuese sólo una promesa». La poesía de Brodsky bebe de todo esto. Es fama que todos los diciembres Brodsky escribía un poema «navideño». Leamos uno: «Todos en Navidad somos un poco

magos/... Cada uno es para sí Rey y camello». Sobre el pesebre asoma su mirada una estrella y «el único capaz de saber/ lo que significaba aquella mirada/ era el niño, pero el niño callaba». La leyenda despierta de su adormecido papel amarillo; la leyenda es nuestra porque nosotros somos la leyenda. La fuga a Egipto es el destierro de Brodsky; el busto de Tiberio es el de Stalin y San Petersburgo, una vez más, vuelve a ser Venecia. El astronauta, dice Brodsky, mientras vuela a Orión, deseará estar más cerca de casa. Se trata, en el fondo, de un ejercicio de la nostalgia, de una puesta en marcha de los mecanismos afectivos del destierro, donde los puentes al pasado son necesarios para conformar el paisaje de lo real y su vivencia poética. Hablo de un pasado cultural pero también personal, ajeno y al mismo tiempo íntimo. La poesía de Brodsky intenta eliminar estas barreras y fundir todo en una sola experiencia. De ahí que su nostalgia no sea una nostalgia victimista y su experiencia del destierro se confunda, por ejemplo, con un poema epistolar que lleva por título «Ulises a Telémaco»: «el camino que me lleva al hogar/ resulta que se alarga demasiado».

Así, la poesía de Brodsky goza de una mirada esférica. El mundo donde el poema se instala es un mundo múltiple pero engranado: desvinculado y único. Como el cangrejo, los poemas de Brodsky son sutilmente panópticos, y digo sutilmente porque la realidad que atrapan no se revela o explicita sino que se sumerge en su propio universo de significaciones, en sus propios objetos recopilados y entramados en una geografía textual. Como el cangrejo, los poemas de Brodsky avanzan dando siempre un paso hacia atrás. Avanzan hacia Ann Arbor (Michigan) y retroceden hacia el alfabeto cirílico ruso, ponen un pie en la Academia Sueca y el otro se hace cenizas en una tumba veneciana.