Conversación en Cambridge

Octavio Paz
Charles Tomlinson

Charles Tomlinson: *Bienvenido a Cambridge, Octavio. Tal vez pudiéramos empezar rememorando tu primera visita, hace exactamente veinte años. ¿Cómo describirías tu estancia en esta ciudad? Porque viviste muy discretamente, apenas se te veía. Hace veinte años tu obra no era muy conocida en Inglaterra.*

Octavio Paz: No, no era muy conocida. Más bien era desconocida. Pero disfruté inmensamente.

CHT: *¿De veras?*

OP: Sí, disfruté mucho. Sobre todo porque la India me sirvió de preparación. En la India, antes de venirme a Inglaterra, me parecía que el fantasma de este país se hallaba siempre presente en las conversaciones con mis amigos indios. Claro que había otro elemento detrás, que era la propia cultura inglesa.

CHT: *La reina Victoria.*

OP: Sí. Y cuando vine a Inglaterra, experimenté una especie de confirmación.

CHT: *Por otro lado, Cambridge es muy diferente del resto de Inglaterra, ¿no es cierto? Se cree el centro del universo, pero le falta bastante para*

NOTA DEL TRADUCTOR: *Publicamos seguidamente una transcripción del diálogo que Octavio Paz y Charles Tomlinson mantuvieron en el mes de mayo de 1989 en Emmanuel College, en la Universidad de Cambridge, durante una de las últimas visitas del escritor mexicano a Inglaterra, no mucho después de la publicación de su poesía completa en traducción inglesa en la editorial Carcanet. Este diálogo, que transcurrió originalmente en inglés (lo que explica, tal vez, la mayor extensión de los comentarios del poeta inglés), aparece publicado por la Universidad de Keele dentro de su serie de grabaciones de la poesía completa de Charles Tomlinson. Agradecemos al director del proyecto, Richard Swigg, su amable permiso para reproducir una versión traducida del mismo, y su aún más amable envío de la transcripción del original inglés, que ha servido de base al presente trabajo.*

serlo. De todos modos, me parece que esa temporada en Cambridge te vino muy bien, te ayudó mucho, porque los anteriores habían sido años muy activos.

OP: En concreto, en Cambridge escribí *El mono gramático*, cuyo tema es el lenguaje, además de mi propia experiencia personal. Es un libro que recrea no sólo la atmósfera de la India, sino *también* la de Cambridge, y esto es lo extraño, en realidad.

CHT: *¿No te ayudó, también, caminar por Cambridge? Porque* El mono gramático *es el libro de un caminante.*

OP: Sí.

CHT: *Tal vez caminar por Cambridge te hizo recordar tus caminatas por la India.*

OP: Sin duda. Aunque los paisajes son diferentes. El paisaje inglés es mucho más civilizado. Pero lo importante no fue tanto el descubrimiento de la naturaleza, como el del *amor* de los ingleses por la naturaleza.

CHT: *¿No fue entonces cuando leíste a Wordsworth?*

OP: Sí. Pero ante todo lo que me sorprendió fue el interés de la gente por los animales, las plantas, los cambios de clima..., algo que aparece mucho en tu poesía, por cierto. Aunque, claro, Wordsworth es muy importante.

CHT: *¿Qué leías?* ¿El Preludio?

OP: Sí.

CHT: *¿Qué es lo que más te gustó del poema? ¿La parte de la infancia?*

OP: La evocación de la infancia, en efecto. Aunque a veces Wordsworth es un poeta tedioso, como muchos grandes poetas. Sanguineti era igual.

CHT: *Cierto.*

OP: Aunque con momentos de gran intensidad, como cuando vuelve de patinar...

CHT: *...y el mundo gira a su alrededor...*

OP: ...y entonces escucha el sonido de sus patines. Eso es lo que mejor recuerdo.

CHT: *'We hissed along the ice'...*

OP: Ese momento de revelación, en que la realidad se aparece ante él, es mágico. Esos versos son poesía metafísica en el mejor sentido de la palabra.

CHT: *Sin duda.*

OP: Y luego hay ese momento en el lago, cuando roba la barca y de repente retrocede y ve una roca enorme asomando por encima del horizonte...

CHT: *...y sigue retrocediendo y la roca no para de crecer, y es como una pesadilla que se le mete en el alma.*

OP: La verdad es que hay otros muchos momentos. Todo esto me lleva a cuando yo era niño y vivía en un pueblo no muy lejos de Ciudad de México. Tenía la costumbre de subirme a los árboles para ver a los pájaros, que es una experiencia, si no universal, al menos sí compartida por muchos niños. De todos modos, volviendo a nuestro tema, sí que me asombró ese amor a la naturaleza que encontré en Cambridge.

CHT: *Esto es interesante porque siempre recuerdo que decías que la India te obligó a darte cuenta de que somos parte de una sola creación, te enseñó que el hombre y los animales son parte de una totalidad. Se me antoja que los ingleses sienten de forma muy parecida.*

OP: Sí.

CHT: *En realidad, es un sentimiento muy inglés. En cuanto a un inglés lo meten en una casa, por muy horrible que sea, inmediatamente planta un jardín, o un trozo de césped. En seguida debe tener a su alcance un fragmento de naturaleza, un lugar en el que puedan recabar los pájaros...*

OP: Hay un acuerdo con la naturaleza, desde luego.

CHT: *Un inglés, en el fondo de su corazón, sigue siendo un campesino. Quiere volver al lugar del que le echaron en el siglo dieciocho, cuando la creación de cotos privados le empujó a la ciudad. Pero volviendo a lo anterior, ¿es Wordsworth tu poeta inglés favorito? Supongo que a tu juicio los mejores son los poetas americanos.*

OP: Es difícil decir quiénes son los mejores. A mí me parece que hay momentos, que cada poeta tiene su momento, su tiempo.

CHT: *No hay competición.*

OP: No hay competición, en efecto. El primer poeta inglés que yo leí, aunque me costó entenderlo, fue Shelley.

CHT: *Sí.*

OP: Y luego Keats. Esos eran los poetas ingleses más populares en México. Más tarde, el gran descubrimiento fue Blake.

CHT: *Ah, sí. Ese es otro mundo, ¿no es cierto? Aunque se parece un poco al mundo de Shelley.*

OP: Lo que me interesaba de Blake no era tanto la visión como su mundo ideológico, la energía con que afirmaba la preeminencia de la poesía, de la imaginación.

CHT: *'Sin contrarios no hay progresión'. Aunque estuve hojeando un poema suyo el otro día, 'El viajero mental', y hay algo curioso, algo que me sorprende: 'El viajero mental' está lleno de contrarios, pero no hay progresión. Los contrarios se cancelan mutuamente.*

OP: Blake, en rigor, era un poeta sin sentido de la historia, y digo 'historia' en su acepción moderna. Para él, la historia era una especie de alegoría de otra historia.

CHT: *Blake vio la historia a través de los ojos de otros poetas. Uno de sus grandes libros es* Milton, *en el que trata de hacer lo que Milton tendría que haber hecho en* Paradise Lost, *pero no hizo. Esa es su historia, reescribir nuestra historia literaria, forjar una nueva lectura de Milton, de Shakespeare, y ahí tenemos todas esas figuras paternales que aparecen en*

su poesía, como el rey Lear... Hasta las cancioncillas de Shakespeare están presentes en su escritura.

OP: Eso sucede porque para él la literatura, la poesía, todo pertenece a una especie de cosmología.

CHT: *Cierto.*

OP: La verdadera historia de la humanidad no es nuestra historia o nuestra literatura sino una especie de cosmología. Todo es una máscara de otra cosa.

CHT: *Todo esto aparece de forma muy concreta en su lectura de la tradición inglesa. Hace poco leía un hermoso poemilla de Cowley que es una anacreóntica sobre la bebida. Y al lado de este poema hay otro sobre un saltamontes. Y Blake, obviamente, leyó 'El saltamontes' antes de escribir 'La mosca'. Así que a partir de la tradición anacreóntica, de poemas sobre el amor y la bebida y demás, Blake escribió una de las mejores canciones del ciclo de la experiencia. Una canción muy precisa, de mucha concreción. Uno tiene este enorme sistema a sus espaldas, pero luego en los mejores poemas, tal vez, trabaja a partir de ejemplos literarios muy concretos.*

OP: En mi caso Blake fue importante porque ofrecía una especie de mitología que no podía comprender muy bien, pero que apareció en un momento en que yo estaba desprendiéndome de mi religión, de mis creencias. Y Blake me daba otra cosa. Esta ha sido, tal vez, una de las funciones de la poesía durante estos dos últimos siglos. Nos ha dado un sustituto, otro sistema de creencias fuera de la mitología cristiana ortodoxa.

CHT: *Supongamos que uno intentara librarse de todas las mitologías y vivir simplemente dentro del mundo que nos rodea. ¿No bastaría con esto?*

OP: Pero aun así habría demonios, habría ángeles, ¿no es cierto? Volvemos siempre a la mitología.

CHT: *Veo que necesitas una mitología.*

OP: *Necesitamos* una mitología. Hablábamos antes de empezar esta conversación del instinto religioso, aunque instinto no es una buena palabra. Los seres humanos son criaturas, y no podemos vivir fuera de la cultura. La

cultura significa mitología, religión, ciencia, etcétera. Estamos condenados a ser artificiales, no naturales.

CHT: *Entiendo.*

OP: Estamos condenados a crear otra naturaleza. No la real.

CHT: *Esto se cumple también en Wordsworth, de hecho. Pienso en ese pasaje maravilloso de* El Preludio, *cuando sube al monte Snowdon con la intención de ver amanecer. Pero nunca ve amanecer. Lo que ve es la luna brillando por encima de las nubes. Y entonces se le antoja que ese panorama es una mente gigantesca. En cierto sentido, se trata de Dios, aunque Wordsworth nunca lleva la idea o la presencia de Dios muy lejos. Tiene más que ver, ciertamente, con el instinto religioso.*

OP: Wordsworth tenía razón.

CHT: *Sí.*

OP: Su poema anticipa ese sentimiento oceánico del que hablaba Freud. Otro que también lo anticipa en algunos poemas es Shelley.

CHT: *Estaba pensando... La semana pasada vi a alguien cortando árboles. Bueno, más bien los podaba, cortaba las ramas muertas. Era un podador profesional. Y yo miraba a este hombre hacer su tarea de poda. Yo estaba de pie y le miraba, y él caminaba por las ramas como un mono, y las cortaba. Subía por el árbol y las ramas caían. El hombre daba vueltas al tronco y tenía una cuerda con la que saltaba de una rama a otra, como Tarzán. Y mientras yo miraba este proceso, esta narración, me dio por pensar, «¿por qué necesitamos mitos?». Ayer hablamos de esto. No sé si te acuerdas de esa señora que te preguntó: «y este poema que ha leído, ¿qué simboliza»?*

OP: Sí.

CHT: *Pero el poema no simboliza nada: existe por y para sí mismo. Me gusta pensar que uno puede abarcar la creación sin que los contornos se borren o que la propia creación se haga oceánica... demasiado pronto.*

OP: Tal vez el poema no es simbólico...

CHT: *No.*

OP: ...pero es mítico. No todo, claro.

CHT: *¿Quieres decir que se refiere al «hombre hacedor»?*

OP: Sí. Y además tú lo has dicho: Tarzán. Un mito.

CHT: *Ya volvemos a los mitos. No puedo librarme de ellos.*

OP: Tú pensabas en el mito del buen salvaje.

CHT: *Cierto. Pero en mi versión no me interesa tanto el mito como la comedia del mito, y una y otra vez descubro que mi percepción de la comedia acaba minando mi percepción del mito. No me refiero a la ironía. La ironía, muy a menudo, es algo que abarata y acaba con todo. Pero hay mucha comedia en la imagen de ese hombre saltando como un mono de un lado a otro del árbol. Lo mismo cuando pone pie a tierra y vuelve a ser un hombre. Es la comedia de la metamorfosis.*

OP: Pero la ironía es muy importante. Es la compañera del mito.

CHT: *Depende del tipo de ironía. Yo me refiero a esa ironía que se burla de la vida. O a esa ironía que encuentra vacía la vida. Estaba pensando... No hace mucho contemplé algunos cuadros de Alberto Savinio, ya sabes, el hermano de De Chirico. Un pintor muy interesante.*

OP: Un buen pintor. Aunque no estoy seguro de que sea un gran pintor.

CHT: *No.*

OP: Es un estupendo escritor, desde luego.

CHT: *Estupendo, sí. Pero bueno, a lo que iba, yo miraba estos cuadros, y acababa de leer* La niñez de..., *¿cómo se llama?, ahora me he olvidado del título de su libro. No importa: es un anagrama de su nombre. Había leído ese libro y ahora miraba los cuadros de Savinio, y pensé, esto es fantástico, pero al final, ¿qué queda? No hay más que ironía, una ironía que hace que todo se cancele mutuamente. No hay pausas. Hay pasajes espléndidos, sí, como el de su nacimiento, cuando arrojan agua en el tejado de su casa...*

OP: No he leído ese libro aún.

CHT: *...Hace mucho calor en Atenas, y el protagonista acaba de nacer. Es igual que* Tristam Shandy: *empieza con su nacimiento. Y arrojan agua al tejado de la casa para refrescarla. El libro está muy bien escrito, y la Atenas balcánica de principios de siglo está recreada estupendamente. Pero cuando uno llega a la última página, piensa, ¿y qué me ofrece este libro? Por otro lado, lo que los cuadros nos ofrecen es una especie de ironía que no hace sino devaluar las cosas. La vida es más que eso, no se la puede abarcar con la sola ayuda de la ironía.*

OP: Pero la ironía también es una defensa; una defensa contra...

CHT: *Contra el vacío.*

OP: Contra el vacío o contra la plenitud, contra la riqueza de la vida. La ironía también puede ser una forma de piedad.

CHT: *Esto se relaciona con la idea de la fatalidad.*

OP: La ironía como una sonrisa, una especie de resignación.

CHT: *Sí, sí, pero si el arte fuera sólo resignación, y sólo ironía, uno querría algo más, ¿no es cierto?*

OP: Tal vez la ironía funciona también en defensa propia. Es un instrumento para entender las cosas, y puede enseñarte a tener piedad de ti y de los demás. Piedad de la vida. La ironía es una forma de conocimiento, y esto es importante, porque la ironía equivale a una especie de tolerancia.

CHT: *Cierto.*

OP: Y esto es importante. Rebaja algunas ideas cuando se vuelven peligrosas, no sólo para uno, sino para los demás.

CHT: *Como la aguja que pincha el globo.*

OP: La ironía rebaja todas esas pretensiones de sublimidad.

CHT: *Me encanta la ironía de la poesía metafísica, como cuando Marvell le dice a su dama, 'The grave's a fine and silent place,/ But none, I think, do there embrace' ('Calladas y agradables son las tumbas,/ pero nadie, creo, se abraza en ellas'). Esto es perfecto. Esa es la clase de ironía que admite la riqueza, la plenitud de la vida.*

OP: Supongo que a veces la ironía no se enfrenta a la vida, como en el caso de Marvell. Es un modo de reducir las pretensiones de la vida y adecuarlas a la realidad. A asuntos más prosaicos.

CHT: *¿Por qué no hablamos un poco de tus poemas? ¿Cuál es tu libro favorito?*

OP: No lo sé.

CHT: *¿No lo sabes? Porque he notado que tu poesía reunida, la que acaba de publicar Carcanet en Inglaterra, cubre sólo de 1957 a 1987.*

OP: Esa no fue decisión mía, sino de Eliot Weinberger.

CHT: *Ya veo.*

OP: Eliot dejó fuera la primera parte de mi trabajo, en la que hay muchos poemas que me gustan. Pero tal vez algunos de esos poemas son demasiado formales, utilizan formas demasiado tradicionales que es difícil traducir al inglés.

CHT: *En general, traducir del español al inglés es complicado, porque ambos idiomas se mueven de forma muy diferente. Hay un ritmo y un empuje en la poesía española que en inglés suena excesivo, excitado, mientras que en español la música del lenguaje tiende a corregir o matizar ese efecto.*

OP: De ahí que esos poemas fueran excluidos. Eliot es el responsable de la selección.

CHT: *Pensé que tal vez habías renegado de tu juventud...*

OP: Al contrario. De hecho, me encanta leer esos poemas antiguos. Y el último libro, *Árbol adentro*, es en cierto sentido un regreso a mi primera poesía. En parte, al menos.

CHT: *¿Y esto fue inconsciente, o estuviste releyendo tus primeros poemas?*

OP: No, fue más bien inconsciente.

CHT: *Hay, pues, una continuidad.*

OP: Sin duda.

CHT: *Pasemos a hablar un poco de México, si te parece. ¿Sería posible a estas alturas una maniobra política como la que forzó el cierre de* Plural *en la década de los setenta?*

OP: Es más difícil. El país se ha democratizado bastante. Creo que ha habido mejoras en el campo político, aunque hemos empeorado en el campo económico.

CHT: *Esto es bueno, ¿no?*

OP: No realmente.

CHT: *¿Ni siquiera un poco?*

OP: Estamos en una situación muy mala. Pero México tiene posibilidades, y por primera vez en mi vida soy bastante optimista. Hay grandes posibilidades...

CHT: *¿Pero encontrará su propio camino? No es necesario que forme parte de esta gran máquina de producción capitalista, ¿verdad? D. H. Lawrence solía hablar, con razón, de la «aparente ética de la producción». Es una ética aparente, porque cuando la realidad se impone...*

OP: Pero México no puede estar fuera del mundo moderno. Estamos condenados a pertenecer al mundo moderno. Lo que sí podemos, tal vez, es tratar de mitigar los efectos del sistema.

CHT: *Una vez dijiste que cada poema es un intento de reconciliar historia y poesía en beneficio de la poesía. ¿Podrías extenderte un poco sobre esto?*

OP: Es bastante difícil de explicar, y no sé qué puedo añadir a lo ya dicho. Pero hay una relación, que abarca incluso a la poesía de la naturaleza.

CHT: *¿No será porque el hombre siempre ha introducido cambios en la naturaleza?*

OP: Y porque es tiempo. La naturaleza es tiempo. Una de los aspectos interesantes de la ciencia moderna es que poco a poco vamos entendiendo que la naturaleza tiene una historia, que la naturaleza es tiempo. De hecho, cuando vemos un árbol, vemos una parte de la historia de la naturaleza, una historia de la materia, de las estrellas...

CHT: *Y también del modo en que los hombres han construido o cambiado los paisajes.*

OP: En este sentido, la poesía es tiempo. Más aun: cada poema es un fragmento de tiempo, pero también trata de ser un objeto autosuficiente.

CHT: *Hay una doble percepción de la obra de arte: es algo que está ahí, un artefacto que dura, que alberga un flujo mientras...*

OP: Mientras hay lenguaje.

CHT: *Mientras hay lenguaje. Y a veces incluso durante más tiempo, porque aún es posible leer poesía latina o griega.*

OP: Esto es importante. La literatura no pertenece sólo a las lenguas vivas, a las palabras habladas. Nadie habla sánscrito, latín y griego, y sin embargo, parte de la mejor literatura está escrita en esas lenguas muertas.

CHT: *En relación con esto, en inglés tendemos a hablar mucho del habla* (speech). *Los franceses dicen* écriture, *y nosotros decimos habla: entendemos la poesía como un acto del habla.*

OP: Creo que habla es mejor que *écriture*.

CHT: *La dichosa* écriture *ha acabado con tantas cosas en los campos de la crítica y la poesía...*

OP: Pienso que el concepto de *écriture* ha sido un enorme error de la crítica moderna.

CHT: *Sí.*

OP: Pero los poetas franceses, los que mantienen viva la tradición de la poesía, no hablan nunca de *écriture*, sino de palabras. Hablan de sonidos. Y Baudelaire habla de correspondencias, de palabras con sonido. En realidad, encuentro que utilizar toda esta nueva filosofía francesa para la crítica literaria es una abominación, un tremendo error.

CHT: *Prescinde del poeta, para empezar. El poeta desaparece, así como cualquier clase de moral representada por el poeta. La posibilidad de que la poesía fije una actitud moral desaparece, por lo que al final todo se evapora, y el poema se convierte en un conjunto de palabras sobre la página sin relación con nada.*

OP: Exacto.

CHT: *Pero esa idea de que el poema no se relaciona con nada excepto con otras palabras u otras literaturas me parece tan estéril...*

OP: En primer lugar, las palabras vienen asociadas a unos significados.

CHT: *En efecto, hay un significado. ¿Crees tú que este error arranca de Mallarmé?*

OP: No lo creo. En realidad, Mallarmé proponía que las palabras eran relativas, una reverberación del Absoluto. Tal vez estuviera equivocado. Pero esa era su idea. Intentó hacer que un poema hecho de palabras fuera un poema hecho de poemas..., el Libro.

CHT: *Exacto.*

OP: Esa era su idea. La crítica moderna, por el contrario, postula una pluralidad de significados: pero estos significados son iguales y al final se anulan mutuamente. Y no hay sentido, no hay significado.

CHT: *Ya sé que es diferente, pero recuerdo que hace años estaba de moda extraer interpretaciones psicológicas de un poema. Se hacían lecturas jungianas, y al final todos los poemas parecían iguales.*

OP: Ocurre lo mismo si haces una lectura marxista.

CHT: *Son lecturas reduccionistas.*

OP: Tú hablabas hace un instante de la moral del poeta. Cada vez creo más en esa moral. Y otra cosa: ¿por qué cuando Wilde hablaba de moral se refería a otra clase de moral, a una moral social? La poesía es moral, sí, pero no en el sentido en el que estamos utilizando la palabra.

CHT: *Wilde se refería a la moral victoriana. Y lo hacía para* épater le bourgeois, *y a los burgueses les gustaba que les 'epataran'.*

OP: Cierto.

CHT: *En el fondo, Wilde no fue tan sincero. Quiero decir que todas sus obras fueron muy populares. Y no me parece que fueran tan atrevidas...*

OP: En cierto sentido esa especie de amoralidad es una nueva moral. La crítica de la moral. Y eso también le atañe a la poesía.

CHT: *Y tú, ¿cómo te las arreglas? Porque no hay duda de que te has convertido en una figura pública.*

OP: No tan pública.

CHT: *¿No tan pública?*

OP: No (Risas). Es cierto que la mía es una posición muy peculiar.

CHT: *Desde luego es más pública que la de los poetas ingleses.*

OP: Es peculiar en el sentido de que yo no soy un político. Mi actividad no es política. No voy a ninguna reunión, ni doy discursos, ni...

CHT: *¿No es esa precisamente la razón de que seas una figura pública? Tú único capital, a diferencia de lo que le sucede a un político, es tu integridad personal. Los políticos suelen cambiar de opinión siempre que lo necesitan.*

OP: Tal vez porque estoy fuera es diferente. Pero estar fuera no es igual a no estar, sino que implica ver la situación desde un extremo, una forma de ser testigo de las cosas.

CHT: *Tú dices que no eres una figura pública al estilo de un político, pero cuando vas a Estados Unidos o vienes a Inglaterra, tú hablas en nombre de México.*

OP: No, yo hablo en mi nombre.

CHT: *Hablas en tu nombre, pero eres la consciencia de México.*

OP: Te agradezco el cumplido, pero no. Hablo de México, pero hablo también de otras cosas: hace un rato, por ejemplo, hablábamos de naturaleza.

CHT: *Pero hay diferencias. Cuando participamos en la mesa redonda organizada por el Instituto Español, advertí claramente que muchos jóvenes eran conscientes de lo que representabas en el contexto de la política mexicana y mundial. Me pregunto si por culpa de esta certeza de lo que la gente espera de ti, te es más difícil crear o encontrar ese silencio interior necesario para escribir.*

OP: Sí, desde luego.

CHT: *Ya sabes lo que quiero decir: llegas a Inglaterra e inmediatamente los periódicos quieren una entrevista, hay amigos a los que visitar, etcétera. Esto no lo puedes negar. Mientras que yo voy a Nueva York y me paseo tranquilamente por la ciudad, y hago exactamente lo que quiero. Sin embargo, tú tienes que adoptar un rol público.*

OP: Pero tal vez las razones no son sólo políticas.

CHT: *Obviamente, eres un gran poeta. A la gente le gusta tu poesía.*

OP: No es eso. Creo que se debe también a que he escrito algunos libros de crítica.

CHT: *Exacto. Eres un crítico, igual que la mayoría de los grandes poetas, de Wordsworth en adelante.*

OP: Yo pienso que la poesía moderna es también un ejercicio crítico.

CHT: *Esto empieza con los románticos, ¿no es cierto? El prefacio de Wordsworth, la* Defensa de la poesía *de Shelley, la* Biographia Literaria *de Coleridge...*

OP: Coleridge es un gran crítico, tal vez mejor crítico que poeta.

CHT: *Y luego están Eliot y Pound en el siglo veinte. Como sucedió con Eliot, tu crítica te ha servido para crearte una audiencia.*

OP: Pienso que sí. He intentado sin saberlo, siguiendo a Eliot, crearme una pequeña audiencia.

CHT: *Pero tú sigues a Eliot a tu manera, con otro punto de vista.*

OP: Sí.

CHT: *Asumo que la evolución de Eliot a partir de* La tierra baldía *te parece un tanto decepcionante: de un poema de múltiples voces llegamos a esa voz un tanto clerical de los* Cuatro cuartetos.

OP: Tienes razón, aunque, ¿no te parece que los *Cuatro cuartetos* es una obra de gran intensidad y perfección? Sobre todo el primero y el cuarto. Son poemas excelentes.

CHT: *Creo que* Little Giding *es probablemente el mejor. Hay pasajes estupendos.*

OP: Sobre todo esa evocación de Carlos I y Milton, ¿no es maravillosa?

CHT: *Y también el encuentro con el fantasma familiar compuesto.*

OP: Y todos esos ecos de Yeats, de Dante...

CHT: *Y Baudelaire. En el fondo, se trata de la ciudad de Baudelaire.*

OP: Es un poema estupendo.

CHT: *Por lo que veo, la evolución de Eliot no te decepciona.*

OP: No. Yo ya sé que a ti te gusta más Pound, y quizás Pound es más rico, más inabarcable. Pero no alcanza jamás la perfección de Eliot.

CHT: *Excepto en fragmentos.*

OP: Pero sólo en fragmentos. En cambio, todos esos poemas de Eliot, desde *Prufock* hasta *Little Giding* pasando por *La tierra baldía,* son muy importantes para un ser humano al final del siglo veinte.

CHT: *Tal vez la tragedia de Pound fue que no tenía a nadie como él para ayudarle. Alguien que hiciera el trabajo que hizo Pound con* La tierra baldía.

OP: No tenía un Ezra Pound que corrigiera sus poemas.

CHT: *¿No es eso lo que les habría hecho falta a los* Cantos? *¿Alguien que extrajera el oro de la ganga?*

OP: En español tenemos a alguien parecido, un poeta chileno...

CHT: *Neruda...*

OP: No, Huidobro. Huidobro escribió *Altazor*, que es un poema muy interesante aun siendo excesivo. Tiene demasiadas palabras. Luego está Neruda, que es un gran poeta. Cada vez leo más a Neruda, a pesar de ser un poeta que escribió muchas tonterías.

CHT: *Pero* Alturas de Machu Pichu *es un buen poema.*

OP: *Alturas de Machu Pichu* no me acaba de convencer. Encuentro que la parte histórica lo entorpece.

CHT: *Prefieres los primeros.*

OP: Los primeros y los últimos. Tiene un libro llamado *Extravagario*, con un estupendo sentido del humor.

CHT: *Ahí se libra un poco de su estalinismo y su tono propagandístico.*

OP: Sí... Fue un gran poeta a pesar de sí mismo. Eliot, en cambio, fue poeta porque quiso serlo. Fue poeta a fuerza de voluntad.

CHT: *Pero nunca llegó a saber qué hacía. Era Pound el que se lo indicaba.*

OP: Pero eso fue al principio.

CHT: *No tanto. Una vez que encuentra su forma, esa división en cinco partes de* La tierra baldía, *vuelve a utilizarla en los* Cuartetos. *Todavía al escribir* The Hollow Men *sigue muy inseguro, y le pide a Pound que le eche un vistazo al poema, pero Pound se niega. Nos falta la correspondencia sobre este asunto. Pound empieza a corregir a Eliot en «Whispers of Immortality». Hay una cantidad tremenda de documentación en la biblioteca pública de Nueva York sobre el modo en que Pound trabajó en este poema. Y lo que es obvio es que Eliot necesitaba a alguien que le dijera lo que tenía que hacer. En cierto modo, en el campo intelectual, estaba reñido consigo mismo, y aún pienso que se convirtió en un gran poeta a pesar de sí mismo. Si hubiera trabajado solo, ¿tendríamos ahora un poema como* La tierra baldía?

OP: En el caso de Pound y Eliot, lo que tiene importancia es su mente crítica. Y esa es la gran carencia de Neruda.

CHT: *¿Piensas que es una carencia general de la tradición hispánica?*

OP: No. No la encuentro en Machado, por ejemplo.

CHT: *Pero Machado es también un gran prosista.*

OP: Muy bueno. El gran metafísico, el gran filósofo, no es Ortega, sino Machado. Machado es un gran ejemplo de mente crítica en nuestro idioma. Lo que sucede es que en el pasado los poetas no tenían la necesidad de justificar su existencia como poetas. Ahora, tras los cambios sociales de estos siglos, esa justificación se ha vuelto necesaria.

CHT: *En inglés todo empieza con Dryden, con los ensayos críticos de Dryden. Dryden es muy consciente del rol del poeta, y escribe algunas cosas estupendas sobre la inspiración. Pope, por otro lado, tiene un fantástico ensayo sobre Homero, y las notas a su traducción de Homero siguen vigentes. Aprendió mucho, como es obvio, de la poética de Boileau. Así que ya había un esfuerzo crítico en esos poetas. La medida de la inteligencia de Pope la da el hecho de que supo importar la crítica francesa del momento, que era mucho mejor, en todo caso, que la de ahora.*

OP: La diferencia es que en el pasado la cuestión era definir la situación, la posición del poeta y la poesía en el mundo. Era una pregunta de naturaleza filosófica. Pero en nuestros tiempos, desde finales del siglo pasado,

desde Baudelaire o tal vez desde los románticos, la poesía ha tenido que luchar, ha desarrollado un espíritu de lucha. Esto aparece en Shelley, en su *Defensa de la poesía*, pero no en Pope.

CHT: *Sí en Philip Sidney.*

OP: ¿Sidney habla de defensa?

CHT: *Sí.*

OP: ¡Bien hecho!

CHT: *No ha habido tantos cambios.*

OP: Pero tal vez Sidney entiende 'defensa' en otro sentido de la palabra. Nadie pensaba entonces que los mitos no fueran relevantes. La crítica de la razón fue muy importante, y a ésta le sucedió, en el siglo dieciocho, la crítica de la religión, de las creencias. Y la crítica de la religión y las creencias empezó con la poesía, porque la poesía responde a las necesidades y creencias de la religión. En este sentido, los poetas tienen que encontrar su lugar en un mundo, el mundo moderno, que ha cambiado radicalmente.

CHT: *Supongo que esto tiene singular relevancia al examinar el siglo diecinueve, ¿no es cierto? Hopkins, por ejemplo, se mueve muy a contracorriente. ¿Qué tiene que decirle Hopkins a tu sensibilidad mexicana? ¿Ha tenido alguna importancia para ti?*

OP: No mucha. Pero hay una buena traducción de Hopkins en México.

CHT: *¿De veras? Eso es casi un imposible.*

OP: Sí. Pero hay un escritor, tal vez lo conozcas de tus visitas a México, Salvador Santo...

CHT: *Sí, claro.*

OP: Pues Salvador Santo ha traducido dos o tres poemas de Hopkins, entre ellos el famoso *Wreck of the Deutschland*, un poema muy complicado.

CHT: *Sobre todo porque en Hopkins el sonido tiene una importancia esencial. Claro está que es un sonido con significado, pero hay mucha aliteración, mucha rima interna, es uno de los poemas más difíciles de traducir que conozco.*

OP: Él lo tradujo porque le interesa la dificultad. Es un escritor con mucho talento. ¿Has leído sus novelas?

CHT: *No. Debo leer al menos su ensayo. Me impacientan un tanto las novelas. Los novelistas se han convertido en los falsos dioses de nuestra cultura...*

OP: Tienes razón, pero su novela es diferente. Yo también me inclino más por la poesía. Uno de los mundos más escandalosos de nuestra cultura es el de la novela. Lo mismo sucede con la pintura. Son los mundos más contaminados por el comercio.

CHT: *El novelista recibe unos adelantos enormes de su editor, y su novela se vende con la ayuda de una serie de estrategias comerciales, con fotografías en los periódicos y anuncios...*

OP: La música y la poesía se han preservado mejor.

CHT: *Es cierto. Algo que me intriga es que has escrito mucho sobre pintura, y por supuesto sobre poesía, pero apenas has tocado el campo de la música. ¿Por qué razón?*

OP: Porque no me siento competente para juzgar. Es más fácil hablar de un cuadro. Un cuadro lo puedes ver. La música, desde un punto de vista formal, es bastante más compleja. No creo que haya categorías en el arte. El arte puede ser muchas cosas, un cuadro, un soneto, una sinfonía. Pero la estructura de cada disciplina artística es diferente. La estructura de la pintura es mucho más simple, más inmediata que la estructura de una pieza musical. La música es muy compleja, muy pura, y es muy difícil hablar de ella.

CHT: *Tú tienes un poema sobre Webern, ¿no es cierto?*

OP: Sí.

CHT: *Que es la excepción que confirma la regla.*

OP: Porque trata de un músico. Pero mi poesía se halla muy influida por ideas musicales.

CHT: *¿Por qué música en particular?*

OP: En *Blanco*, por ejemplo, hay mucha influencia de la música oriental. Además, la composición es de naturaleza polifónica, contrapuntística.

CHT: *Una cosa contra la otra. Aunque es difícil hacer contrapunto en un poema porque una línea sucede a otra.*

OP: Sí. Pero yo lo intenté disponiendo dos columnas paralelas de poemas. Y luego, en mi último libro, *Árbol adentro*, hay una cantata.

CHT: *Cierto.*

OP: La música ha sido muy importante para mí. En esto creo que nos parecemos.

CHT: *Sí, yo estoy siempre escuchando música. De hecho, mi mujer dice que si alguna vez me retiro, vivir conmigo va a ser imposible porque estaré escuchando música todo el tiempo.*

OP: ¿Sabes que ahora estamos trabajando en una ópera? Hay un joven músico* que ha compuesto una obra basada en *La hija de Rappaccini*. Esto me ha obligado a escribir una adaptación de mi obra.

CHT: *¿Así que te has convertido en un libretista?*

OP: Sí.

(*Traducción de Jordi Doce*)

* *Daniel Catán.*