HACIA UNA POETICA DEL POEMA

(HOMENAJE A ANTONIO MACHADO)

POR

JOSE MARIA VALVERDE

SEGUNDA PARTE: NUEVAS PERSPECTIVAS DEL OBJETO POETICO

En la situación actual, por diversos lados crítica, de la estética y la poética, que acaso refleja una situación general de la filosofía y el pensamiento, se observa consoladoramente que, a la ausencia de líneas directrices generales reconocidas en común, corresponde paradójicamente una gran fiebre de actividad investigadora en lo concreto, con un creciente afinamiento de la experiencia crítica y de las posibilidades dialécticas de comunicación y polémica entre los estudiosos. Por otra parte, se advierte una renovada vigencia de la tradición clásica de la filosofía, sobre todo de Aristóteles, y no sólo dentro de la dirección estrictamente neoescolástica, sino, por ejemplo, a través del *New Criticism,* hacia su cisma de puristas neoaristotélicos: la *Chicago School.*

Sin desestimar este "sano nuevo realismo", que sirve a los *scholars* estadounidenses para contrapesar las excesivas fusiones del idealismo (y hace un momento utilizábamos un curioso ejemplo de síntesis armónica entre idealismo cassireriano y realismo neoaristotélico de *philosophia perennis:* el libro *Lenguaje y realidad,* de Wilbur Marshall Urban), nos parece que también hay que tomar en cuenta—al menos, para nuestros problemas estéticos—otra dirección intelectual, que, en rigor, más que una *Weltanschauung* es una actitud práctica: la fenomenología, o mejor, "el método fenomenológico", como simple voluntad de concreción y de aproximación "de vuelta hacia las cosas", no como supuesto metafísico.

Es más, la fenomenología ortodoxa, tal como fué fundada por Husserl, la que los fenomenólogos "heterodoxos" tachan de "fenomenología idealista", resultaría una verdadera *contradictio in adjecto,* y volvería a tropezar por segunda vez en la misma piedra en que tropezó Descartes, como observamos leyendo las *Meditaciones cartesianas,* de Husserl: se reconoce que Descartes cayó en una "trampa", porque "se había dado previamente un ideal científico,

el de la física matemática. Este ideal ha ejercido durante siglos una influencia nefasta". Pero también Husserl, en la página siguiente, declara una intención general de "dar a las ciencias un fundamento absoluto", que, aunque sea "hipótesis", por ser "hipótesis *provisional*", revela un dogmatismo subyacente, que se traiciona poco después, cuando se nos habla de "evidencias que llevan en sí mismas la marca de su prioridad". Esto, y su estrecha idea del lenguaje como algo desconectado del cosmos intelectual de las intuiciones íntimas (verbigracia, habla de "fijar en el lenguaje esos significados nuevamente fundados"), hacen de la fenomenología, en el propio Husserl, un método de utilidad cuestionable, aún demasiado cercano a psicologismos e idealismos. Pero el método fenomenológico, entendido estrictamente como método de trabajo y como gesto de "abstención", y en manos de pensadores menos idealistas en el fondo, se revela un instrumento útil para la actividad de la filosofía nueva, como lo demuestra—en una de las muchas direcciones posibles de aplicación—el partido que de él saca Heidegger.

A mi juicio, un buen ejemplo de "fenomenología" positiva —fenomenología concreta o propiamente dicha—lo tenemos, precisamente, en el campo mismo de la estética, en Moritz Geiger. En su conferencia de 1925, "La estética fenomenológica", después de disipar equívocos sobre la fenomenología, quiere indicar qué es ésta, mediante la discriminación del método fenomenológico en la estética, entendida no como derivación de una metafísica, sino como disciplina autónoma. En primer lugar, considera como objeto estético aquel que permite hablar de "valor" estético, de un modo u otro (y aquí está el punto más débil del trabajo), y lo considera en cuanto "fenómeno", es decir, no como apariencia ilusoria de una realidad subyacente, ni como materia de experiencias positivas, sea en su estructura física o sea en su efecto psicológico sobre los observadores, sino en un "objetivismo" que prescinde de referencias extrañas. A partir de ahí, el estético puede obtener sus ideas y estructuras generales por inducción, pero no por inducción exhaustiva (pues para tomar una "clase" entera de objetos habría que empezar por saber definir la "clase"), sino por inducción a partir de un ejemplo individual, analizado y observado hasta obtener la "intuición de la esencia". Por supuesto, será imposible demostrar a todo el mundo, "democráticamente", a la manera de la ciencia física o matemática, la verdad de las ideas establecidas, y, por otra parte, habrá que tener en cuenta que las denominaciones generales tienen, en estética, un significado "dinámico", que evoluciona

homogéneamente con la historia del hombre y la cultura (por ejemplo, la palabra "tragedia" se extendería dinámicamente desde Esquilo a Shakespeare y García Lorca, sin creer que ninguno de esos momentos tiene una primacía esencial de "verdad" canónica).

Quizá la metodología de Geiger, a una luz rigurosamente filosófica, resulte utópica, pero explicaría algunos hábitos muy extendidos entre la crítica, principalmente la crítica de tipo "artístico", ejercida ella misma más con miras de arte que de especulación intelectual. En cualquier caso, lo cierto es que no cabe obtener una estética completa—ni otras muchas disciplinas filosóficas—en simple deducción desde unos principios metafísicos generales: los objetos reales imponen sus propias reivindicaciones, exigiendo una previa experiencia peculiar en el pensador que quiera tratarlos. La estética de Kant—aun admirable y genial en tantos respectos—no estaba hecha con una suficiente base de experiencia artística plenamente vivida: Kant, sin embargo, supo observar y aprovechar magistralmente un aspecto de la forma de la experiencia estética, pero eso no es todo.

Nosotros, por supuesto, no hemos de aplicar confiadamente un "método Geiger" que resuelva los problemas de la poética; pero sí interesa tomar en cuenta esta llamada al orden de la realidad, que, proviniendo del terreno filosófico, coincide significativamente con la principal tendencia de la crítica literaria actual—véanse, como ejemplo representativo, los principios de la crítica de T. S. Eliot—. Pero para la poética es más difícil que para la estética en general dirigir la mirada primordialmente al "objeto", sobre todo al "objeto" como fenómeno, pues si se piensa en un "objeto" pictórico, escultórico, arquitectónico e incluso musical, no hay dudas sobre su inmediatez: se lo tropieza uno como realidad perfectamente externa y diferenciada, ocupando dimensiones físicas de modo estable—aunque en el caso de la música no sea permanente—. Pero el problema se complica cuando buscamos el "objeto" en la poesía—y en la literatura en general, pero aquí plantearemos sólo el caso poético—. El poema, en efecto, no es "objeto" sin más: por un lado, es un conjunto de sonidos, pero en cuanto tal no posee suficiente valor; por otro lado, se transparenta en referencias a otros "objetos", aludidos por las palabras que lo componen. Para una mente clásica, el "objeto" poético sería el "argumento", no el poema mismo; la realidad "imitada", para decirlo aristotélicamente. Pero en la realidad del pensamiento y la conversación contamos con los poemas como "objetos" que tienen una entidad constante; si abrimos en este momento *Les fleurs du mal,*

sabemos que nos vamos a encontrar al principio con un poema titulado *Bénédiction*, cuyas palabras seguirán siendo las mismas que en nuestra última lectura, con mayor fijeza—en este solo sentido—que una obra musical, dependiente en su realización del intérprete.

Podemos, pues, considerar el poema como el objeto poético —¿qué otra cosa vamos a considerar, si no?—, pero con la advertencia de que su forma de presentarse es radicalmente diversa, no sólo fluyente "en transcurso", sino además "trascendente", es decir, apoyándose en algo fuera de él mismo—espíritu humano y mundo exterior—. Esto constituye una grave dificultad si hemos de seguir la consigna fenomenológica de atenernos al objeto como fenómeno, tal como se da directamente en la experiencia. Pues lo inmediato en la percepción del poema no es el poema mismo, sino un ir y venir de palabras que no ostentan en sí ninguna cualidad intrínseca para hacernos advertir que pertenecen a un poema; el prejuicio minoritario de los "vocabularios especiales" del lenguaje poético, como hasta cierto punto puede ejemplarizarse en Góngora, atenta esencialmente contra la naturaleza del lenguaje, por un prurito aristocrático de selección; tal es—en otra dimensión—el pecado del hipérbaton de la poesía latina. Frases como "*Tanto gentile e tanto onesta pare*"; "En estos campos de la tierra mía"; "*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage — prennent des albatros, vastes oiseaux des mers*", podrían empezar un artículo o una conversación y no un poema, cuanto más si miramos—como ocurre de hecho—las palabras viniendo casi una a una. Si acaso, para las palabras de la poesía habrá legítimamente sólo criterios de exclusión (por ejemplo, para el gusto poético actual, que no se puedan usar más que las palabras que todo el mundo usaría y reconocería sin extrañeza).

El poema, pues, el "objeto poético", lo encontramos, en una aprehensión de estricta inmediatez, no como cosa hecha, sino como cosa siempre de nuevo rehaciéndose, hasta que, por fin, se pueda llegar a percibir en su integridad. O sea, no es tampoco un flúido fugitivo, una correa sin fin, una "melodía infinita", vagneriana; tiene una meta, pero para llegar a ella hay que volver a recorrer, aunque sea en volandas, un determinado camino. En cierto libro he escrito: "No se puede recordar un poema en conjunto y a la vez sino muy confusamente, como ocurre con las canciones, que, para gustarlas interiormente, tenemos que "darles una pasada" mental, aunque sea de modo rápido y sincopado".

Aquí alguien objetará que nuestras consideraciones están hechas sólo desde el lado del lector, y que quizá deberíamos aten-

der, en primer lugar, al anverso creativo, al "proceso poético" en el sentido etimológico de la palabra: al modo de creación. Pero la separación entre ambos procesos es inesencial, no sólo porque el poeta escribe el poema de tal manera que pueda ser leído por otros, sino, sobre todo, porque "lo escribe leyéndolo". Como dice bellamente Dewey: "El ojo aguarda e informa del resultado de lo hecho." Tal vez alguno dirá que esto ocurre sólo en los artistas llamados "clásicos" (según la célebre definición: "Clásico es el artista que lleva en sí mismo un crítico"), y es cierto que hay diferencias de grado: unos poetas escriben con infinito cuidado, limando y corrigiendo al mismo tiempo que escriben, o pensando cien veces cada palabra antes de ponerla, mientras que otros escriben, como suele decirse, "a la buena de Dios", al calor de la inspiración. Pero, en mayor o menor grado, siempre ocurre que el poeta "se va leyendo", como lo revela un síntoma externo: si el poeta fuera totalmente inconsciente de lo que escribe—no leyéndose, o mejor dicho, no oyéndose sus propios versos a medida que compone—, no podría escribir siguiendo un ritmo constante el "metro" elegido—para no apelar a la tan desacreditada rima—; igual que no se puede seguir bailando a compás cuando se deja de oír la música. No hay poesía que sea por completo inconsciente e involuntaria; el azar mecánico o psíquico puede traer un verso, como dicen que Rilke recibió el primer verso de la *Duineser Elegien*, escuchado alucinadamente entre el viento marino; pero el poema siempre requiere alguna responsabilidad e intención.

Y esto es, justamente, lo que va a constituir nuestra frontera respecto al resbaloso territorio del psicologismo: el designio de hacer un poema. De todo el insondable material que flota en los abismos del espíritu creador, sólo nos interesa aquel que venga marcado por el sello de la intención poemática, consciente o no.

De otra manera no sabríamos en nuestra investigación cuándo, lejos de toda "higiene" fenomenológica, estábamos sumergidos otra vez en los buceos psicológicos que habíamos reprochado antes a la poética del romanticismo.

De hecho, tal es la única característica distintiva común en todos los poemas y en todos los poetas: el designio poemático. Unos cuantos ejemplos elegidos con intención bastarán para mostrar que no hay otro *trait d'union* entre el abigarrado gremio de los vates. Así, tomemos los poemas que comienzan:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,

que a mis puertas, cubierto de rocío,
pasas las noches del invierno escuras?...

Verde que te quiero verde.
Verde viento y verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña...

We are the hollow men.
We are the stuffed men
leaning together
headpiece filled with straw. Alas!...

Desde el umbral de un sueño me llamaron.
Era la buena voz, la voz querida.
"Dime, ¿vendrás conmigo a ver el alma?"
Llegó a mi corazón una caricia...

Sucede que me canso de ser hombre.
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines,
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro
navegando en un agua de origen y ceniza...

Der blinde Mann, der auf der Brücke steht,
grau wie ein Markstein namenloser Reiche,
er ist vielleicht das Ding, das immer gleiche,
um das von fern die Sternenstunde geht...

¡Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el infante Arnaldos
la mañana de San Juan!...

Quand vous seres bien vieille, au soir, à la chandelle,
assise auprès du feu, dévidant et filant,
direz, lisant mes vers en vous esmerveillant:
"Ronsard me célébroit, du temps que j'estoi belle!..."

Evidentemente, el único rasgo compartido sin diferencias por quienes han escrito las composiciones citadas era justamente la intención de hacer un poema. En los poemas—en los grandes, memorables poemas—hallamos de todo: recuerdos íntimos, descripciones fantásticas, símbolos significativos, diálogos animados, reflexiones morales, metáforas insólitas, testimonios históricos, efectos musicales. Ninguna de estas cosas, por separado, puede ser "lo importante" en la poesía; siempre podemos recordar algún ejemplo de poema en que "lo importante" parecía ser una cosa diversa. Ni siquiera—como ya vimos—la "sinceridad": con sinceridad se pueden escribir—y así suele ser la mayor parte de las veces—poemas horriblemente malos. Tenemos que sujetarnos al poema singular. Antes veíamos la crisis de algunas poéticas unilaterales y exclusivistas. Vamos en este momento a recordar, brevemente, la experiencia personal de un poeta cuyas ideas ya hemos citado re-

petidamente: Antonio Machado comenzó su trabajo poético queriendo explorar dónde estaba y cuál era realmente su "yo", por debajo de los sueños y las ideas. El momento crítico de esta experiencia quedó plasmado en un poema, el que empezando "Oh, dime, noche amiga, amada vieja...", continúa luego:

...Me respondió la noche:
"Jamás me revelaste tu secreto.
Yo nunca supe, amado,
si eras tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era su voz la tuya,
o era la voz de un histrión grotesco."

Y al final:

...Yo me asomo a las almas cuando lloran
y escucho su hondo rezo,
humilde y solitario,
ese que llamas salmo verdadero;
pero en las hondas bóvedas del alma
no sé si el llanto es una voz o un eco.
Para escuchar tu queja de tus labios
yo te busqué en tu sueño,
y allí te vi vagando en un borroso
laberinto de espejos.

En un prólogo escrito posteriormente, declara: "Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aún pensaba que el hombre puede sorprender algunas *palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes;* que puede también, mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, los universales del sentimiento."

Más tarde, el poeta reacciona y quiere salir—en el libro *Campos de Castilla*—hacia la realidad externa, salvarse del solipsismo comulgando fervorosamente con la realidad trascendente, principio quizá hasta de una fe religiosa. Su objetivismo toca el punto máximo con *La tierra de Alvargonzález,* ejemplo de *Nuevo Romancero,* pero valioso más como síntoma que como logro. Recogiendo velas también, un poco más tarde, en su vehemente designio objetivista, escribe *a posteriori* sobre *Campos de Castilla:* "Ya era, además, muy otra mi ideología. Somos víctimas—pensaba yo—de un doble espejismo. Si miramos afuera y procuramos penetrar en las cosas, nuestro mundo externo pierde en solidez y acaba por disipársenos

cuando llegamos a creer que no existe por sí, sino por nosotros. Pero si, convencidos de la íntima realidad, miramos adentro, entonces todo nos parece venir de fuera, y en nuestro mundo interior somos nosotros mismos lo que se desvanece. ¿Qué hacer entonces? Tejer el hilo que nos dan, soñar nuestro sueño, vivir; sólo así podremos obrar el milagro de la generación. Un hombre atento a sí mismo y procurando auscultarse ahoga la única voz que podría escuchar: la suya; pero le aturden los ruidos extraños. ¿Seremos, pues, meros espectadores del mundo? Pero nuestros ojos están cargados de razón, y la razón analiza y disuelve. Pronto veremos el teatro en ruinas, y, al cabo, nuestra sola sombra proyectada en escena. Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, *historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas.*"

El poema, pues, aparece como realidad central, en el cruce de subjetivismo y objetivismo, superando dualidades y unilateralidades. Puede tal vez predominar en el poema alguna dimensión, pero siempre han de estar todas. ¿Cuáles pueden ser las dimensiones poéticas? En la antigüedad helénica se consideraba como antonomásica la dimensión narrativa, épica; hace poco, considerando la épica como un *diplodocus* irresucitable, se ponía en la dimensión intimista, lírica, el acento decisivo de la poesía. Actualmente, el problema general está en revisión; a partir, sobre todo, del imprescindible y hermoso libro de Emil Staiger *Grundbegriffe der Poetik.* En él se establecen las tres dimensiones euclidianas de la poética: el *lyrischer Stil,* teniendo a cargo la *Erinnerung,* que no hay que traducir por "recuerdo", sino por "adentramiento" o "interiorización" *(Er-innerung,* de la raíz *inn,* dentro); el *epischer Stil,* basado en la *Vorstellung* ("representación", "descripción"), y, finalmente—y aquí se abre, a mi juicio, el horizonte más original y fecundo, aunque menos desarrollado, del libro—, el *dramatischer Stil,* centrado en la *Spannung,* en la "tensión".

En el estudio de la dimensión lírica, tememos al principio que Staiger vaya a exagerar la importancia poética de la *Stimmung* —por ejemplo, en su conexión con la instrumentación de la *varietatis carminum,* y en la aguda observación de que todo poema predominantemente lírico ha de ser muy corto—, pero en seguida se aclara el alcance de estas ideas: la *Stimmung* no puede ser sólo algo subjetivo, sino algo donde se sintetizan el *yo* y lo externo ("en la poesía lírica apenas siguen enfrentándose un *yo* y un objeto"). Y, en definitiva, lo lírico, por sí solo, resulta difícilmente sostenible: si la poesía se concibe como *Kunst der Einsamkeit*—arte de la sole-

dad—, y la capacidad de lectura como un encontrarse abierto (sólo cuando el alma del lector "está dispuesta como el alma del poeta"), acaba suprimiéndose la base misma del lenguaje y aniquilándose la poesía—de acuerdo con lo que decíamos en nuestras críticas de la poética romántica—. La lírica se devora a sí misma en el silencio del *individuum ineffabile*, en lo "más privado" y "más exclusivo". Por eso se hace esta fina distinción: "El artista habla de *poema* lírico, pero el dilettante habla del fenómeno de *lo lírico*."

Pasando al estilo épico, lo primero que nos advierte Staiger es que cada vez sirve menos como término de dualidad frente a lo lírico: "Cada vez se delimita más raramente la poesía épica contra la lírica." Podríamos aducir, en confirmación de esto, nuestro ya habitual ejemplo de Antonio Machado, quien usa el término "lírica" no como "subjetivo", sino—en contraposición a "lógico, intemporal o conceptual"—en sentido de "temporal", con lo que muchas veces—por ejemplo, en numerosos romances viejos—se identificaría muy bien con la dimensión épica.

Staiger señala que el valor épico es el valor central del lenguaje (véase, en corroboración de esta idea, *Algunas consideraciones sobre el lenguaje*, de Luis Rosales) (1), su valor de "pretérito narrativo" (así como la lírica tenía en el presente verbal su tiempo más expresivo). El lenguaje nace sobre la memoria, como retención ideal de los objetos ausentes, brotada en el reconocimiento del nuevo hallazgo, en el "¡Eureka!". "¡Esta primera señal de la conciencia fué palabra del alma! ¡Con ella se inventó el lenguaje humano!", exclama Staiger, lleno de entusiasmo.

(El *Epos*, por cierto, no es la novela; ésta se distingue por el sentido de "previsión" y de unidad de la acción, incluyendo inicialmente un sentido para la peripecia futura, basado en el carácter del personaje.) Lo épico—termina Staiger esta parte del libro—es siempre ingrediente necesario de toda poesía: "Lo épico mismo queda *asumido* en toda poesía como fundamento imprescindible." Para la dimensión dramática de la poesía, Staiger desdeña cualificaciones extrínsecas—adecuación a la escena, etc.—, y pone las notas esenciales en el *pathos* de la expresión y en la proyección de la acción hacia un desenlace, el *Schluss*, en esa suerte de "inclinación hacia delante", que, en efecto, arrastra fatalmente toda acción dramática hacia la apretada clave de la resolución del "nudo" (en forma menos "narrativa" que "judicial"). "Así, en el drama y en el derecho, la vida no se presenta, sino se enjuicia."

---

(1) Rev. *Escorial*, núm. 55.

También la dimensión dramática es imprescindible en toda poesía. En el capítulo final se enuncian una serie de razones para la unión de esta tríada: lo más interesante, tal vez, es—como ya empezábamos a anotar—su correspondencia con los tres momentos, los tres "éxtasis" en Heidegger, del tiempo: Presente sería la lírica; Pasado, la épica; Futuro, la dramática.

Sintiéndose en esencial acuerdo con estas ideas de Staiger, parece, sin embargo, que, por lo que toca a la dimensión dramática de la poesía, se la podía haber valorado todavía más, mirando al proceso mismo de la creación poética (incluso cuando lo que se produce es un poemita de los llamados "líricos"), con aplicación del hecho material de lo "escénico", que Staiger desdeña. Esto es lo que se hace en el libro, que ya antes tuvimos ocasión de mencionar y alabar, *The verbal Icon,* de Wimsatt y Beardsley. Notan estos dos autores que, en la realidad de la creación poética, el poeta escribe dirigiéndose siempre a alguien, o, mejor dicho, contando imaginariamente con la presencia de un determinado "público", forjado un poco a su antojo, por lo regular con la imagen de sus amigos o de las personas cuya comprensión le importa; en algunos casos, como en la poesía de Pound o de Eliot, dirigiéndose sólo a algún hipotético crítico inglés que hubiera leído tales y tales libros (y las notas en pie de página se ocupan de indicar cuáles libros se dan por leídos). Así, "el lector efectivo de un poema es algo así como el que lee por encima del hombro de otro: lee a través del *lector dramático,* de la persona a quien va dirigido el tono pleno del poema en la situación que se finge". En efecto, todo poema contiene una situación ficticia, plenamente dramática, casi diríamos escénica, en que el poeta encarna un papel, revistiendo una determinada personalidad—que puede ir de acuerdo con su "persona", y será así muy auténtica y muy verdadera, pero que excluye *ipso facto* la "sinceridad" de "ser él mismo"—, para dirigirse a un público más o menos imaginario, moldeado a gusto de sus preferencias, o sea pensando en quiénes le gustaría que les gustase el poema.

A mí, esta idea me parece de una agudeza verdaderamente genial; esta doble interacción casi teatral entre "el locutor dramático—no necesariamente el poeta mismo—y el *público dramático*". Y ocurre que el ejemplo más claro de poeta que haya llegado a percibir esta situación de manera consciente es cabalmente el poeta que nos viene suministrando, a lo largo de estas páginas, su ejemplo para nuestras investigaciones: Antonio Machado, que dijo: "Antes de escribir un poema, convendría imaginar el poeta capaz de escribirlo." Esto es más evidente al final de su obra, cuando crea sus

"apócrifos"; pero ocurre de manera incipiente desde su primer libro (como me hizo observar, en anticipo conversacional de su obra sobre Machado, el crítico colombiano Ramón de Zubiría). Ya en *Soledades, galerías y otros poemas,* Antonio Machado da forma a su lírica intimista en poemas que muy a menudo son *diálogos* del poeta con las cosas. Veamos algunos versos:

La fuente cantaba: ¿Te recuerda, hermano...?
Respondí a la fuente: No recuerdo, hermana...
¡Mi hora!, grité. El silencio
me respondió: No temas...
Me dijo un alba de la primavera...
¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja!...
Me respondió la noche...
Me dijo una tarde de la primavera...
Pregunté a la tarde de abril que moría...
Llamó a mi corazón un claro día
con un perfume de jazmín el viento.
A cambio de este aroma...

Es decir, que, como sugiere Zubiría, este juego de preguntas y respuestas en personificaciones serviría al poeta para el logro de una primera objetividad en el poema, aún en su época post-romántica e intimista. Más adelante crece la conciencia de la diversidad entre la persona íntima del poeta y el *dramatic speaker,* que le sustituye al hacer uso de la palabra en forma de poema. Y tanto crece, que Antonio Machado utiliza el expediente de la creación de apócrifos—también, como he mostrado en otro lugar, por sentirse incapaz del tono irremediablemente dogmático que requeriría la exposición de una filosofía y una poética en prosa, y buscando así el burladero de una exposición "irónica", "oblicua"—. Aparece primero el filósofo y poeta apócrifo Abel Martín, y luego su discípulo Juan de Mairena, el cual, a su vez, en una ocasión que ya citábamos, inventa otro personaje apócrifo—un "apócrifo al cuadrado"—: Jorge Meneses, creador de la *Máquina de trovar.* En sus últimos años, Machado casi no escribió más que por boca de Juan de Mairena —un libro entero en prosa y varios ensayos sueltos—. Y, después de su muerte, entre sus papeles inéditos (parcialmente dados a conocer por Luis Rosales en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS) se ha visto que aparecían nuevos poetas apócrifos, hasta en número de más de treinta. En este proceso de despegue de sí mismo en autores apócrifos—que tiene un paralelo cercano en el poeta portugués Fernando Pessoa y sus diversas personificaciones literarias—, Machado parece llegar a la conclusión de que, al menos en literatura, todo es apócrifo: el autor no es el "yo" íntimo e inefable, ni se cuenta con los "yos" últimos y esenciales de los oyentes, sino que se esta-

blece una relación de carácter hasta cierto punto convencional—no por ello menos verdadera—, al sujetarse a las máscaras de las formas del lenguaje y de la literatura: más que una relación entre personas, es una relación entre *dramatis personae.*

Análogamente—ya lo hemos indicado en parte—, la dimensión épica es consustancialmente necesaria a la poesía. Pues aunque existe—en la lógica y en la matemática, pero ya no en la ciencia física—un lenguaje intemporal, de relaciones al margen de todo tiempo existencial, este lenguaje no es el que puede usar el poeta. El poeta, para hacer el poema, *cuenta;* ésta es la medula de todo el lenguaje y la línea general de todo poema. Puede contar en presente, queriendo explicar "dónde le duele" en el alma; pero aquello, por el simple hecho de quedar exteriorizado en poema, queda como testimonio narrativo de una situación en un instante dado. E incluso las opiniones generales, las ideas que maneje en el poema, si han de seguir conservando el tono general poético, no serán tanto "definiciones definitivas" cuanto reacciones concretas del pensamiento ante una situación vivida, que no comprometen al poeta para que no afirme algo relativamente diverso en otra circunstancia. De otro modo: la verdad de las afirmaciones en tono general dentro de un poema no consiste en su acierto abstracto, absoluto, sino que deriva de su mayor o menor plenitud de interpretación de un "contexto" vital de radio limitado, en el "contexto" de un poema, en que las referencias a ultimidades aparecen como más allá de la posibilidad de quedar totalmente captadas en afirmaciones de tal tono. Pero esto lo hemos de ver mejor después; por el momento, nos basta observar la estructura necesariamente temporal del poema.

El poema no sólo está situado en el tiempo, distribuyendo sus partes en diferentes momentos, sino ordenado en "sucesión irreversible", o sea con un antes y un después, con una cabeza y unos pies en el tiempo. Esta idea ha quedado subrayada por la idea de la "entropía" del universo físico, la orientación del conjunto de los procesos físicos hacia una desembocadura de equilibrio energético, según expresa el segundo principio de la termodinámica (el principio de Carnot-Clausius, tan invocado por Antonio Machado). En un cuadro o un edificio puede haber simultaneidad e indiferencia de orden entre la parte derecha y la parte izquierda; en un poema, en cambio, el principio y el final están esencialmente orientados y diferenciados por el "antes" y el "después".

Verdad es que la costumbre moderna de leer la poesía sola-

mente con los ojos—y un creciente intelectualismo—han permitido la aparición del poema "sin pies ni cabeza" en el tiempo: el crítico norteamericano Selden Rodman recomendaba, para la comprensión de unos poemas de Eliot, tomar "simultáneamente" sus símbolos y metáforas, lo que, según tuvimos ocasión de observar en otro lugar, equivalía a recomendar que se leyera el poema empezando por el final y terminando por el principio. Pero esto quebranta el ser mismo de los poemas, esencialmente sucesivos, como lo es el lenguaje. Las ediciones de "poesía en disco", que actualmente empiezan a publicarse en Londres, París, Bruselas y Santiago de Chile, vienen a devolver a la poesía su manera natural de andar, aunque aporten el inconveniente del intérprete, sobre todo cuando no es el poeta mismo. Pues, en efecto, la lectura de la poesía en edición impresa permite varias "trampas" en contradicción con el modo de brotar del poema: en primer lugar, la de hacerse cargo, con el simple golpe de vista, de la extensión que va a tener el poema, y, luego, volver atrás en la lectura, o anticipar con el rabillo del ojo la presencia del verso que todavía no ha llegado; en una palabra, leer simultáneamente.

¿Cómo se lee un poema, cómo se percibe? He aquí, al llegar a esta altura, un aspecto decisivo de la investigación, todavía para hacer.

Se habla mucho del proceso creativo, pero poco del receptivo, olvidando que—como decíamos—el creativo lleva en sí el receptivo, no sólo contando con él, sino desarrollándose mediante una percepción simultánea de lo que se crea, en su recién logrado y nuevo modo de existir progresivamente como objeto exteriorizado.

Por nuestra parte, ofreceremos algunas observaciones. Los poemas se captan a fuerza de memoria. (Por eso, además de por lo ya dicho, la moderna cultura ha hecho tanto daño a la capacidad y el gusto por la poesía: la letra impresa debilita el uso de la memoria.) El poema va llegando verso tras verso, por el oído, y el oyente lo percibe como si fuera andando de espaldas; hacia delante no puede ver nada, o todo lo más tiene vagas expectaciones de rimas y de formas que cierren las estructuras musicales ya iniciadas; hacia atrás, debe esforzarse en retener los versos ya percibidos, pero manteniéndolos en vilo, para reajustarlos en un conjunto siempre renovado con los versos que van llegando. Por eso, a cada golpe de verso nuevo, los versos previos rezuman nuevo sentido, porque se van iluminando con el sentido del nuevo conjunto que progresivamente se constituye. Como el viajero que mira hacia atrás desde el último vagón, o por la ventanilla posterior de un auto, el paisaje

se va rehaciendo a cada momento con la nueva tierra recorrida, y los pequeños mojones blancos de los hectómetros de la ruta son como las rimas: dan perspectiva y ordenación de la distancia. El poema, por fin, se aparece completo desde el último verso: desde allí podemos apreciar la armonía total de la composición, alejándose en perspectiva por la memoria, hacia atrás.

Esto explica la costumbre, entre los poetas, de dar al último verso un son especial, o una estructura determinada, que avise al oyente que se ha terminado (por ejemplo, Unamuno cierra cada tirada de endecasílabos blancos de *El Cristo de Velázquez* con un endecasílabo agudo, que sirve de "acorde final"); si no, al darse cuenta de que ya no hay más poema, el oyente tiene que volverse a situar mentalmente en ese verso que no sabía que era el último, para, desde allí, ahora ya como "último", apreciar definitivamente el conjunto de la composición. Y también es corriente que el poeta, con algún artilugio expresivo, prevenga al oyente de la proximidad del final con alguna anticipación, igual que aquellos librillos de papel de fumar que intercalaban: "Aviso. Faltan cinco hojas." Así, el oyente puede entrar en ese último período reforzando su recuerdo de todo lo previo, para obtener con más plenitud la imagen total.

Por supuesto, este análisis sería el de una "primera lectura", que es el caso menos frecuente; pero toda lectura repetida encuentra ayuda precisamente en la mayor facilidad dada al recuerdo por lo que se conserve de otras veces. De hecho, la inmensa mayoría de la gente—y aun de los aficionados a la poesía—es incapaz de percibir suficientemente un poema, en su conjunto, con una primera audición. Y, sin embargo, de la primacía natural de la poesía oída sobre la leída siguen dando testimonio numerosas gentes, incapaces de comprar un libro de versos, pero que oyen encantadas a un poeta, en un escenario, recitar un poema que probablemente se escapa a su entendimiento. (Tal es la reciente experiencia madrileña de las *Alforjas para la poesía.)*

De aquí la utilidad del metro y, en particular, de la tan desacreditada rima. Apelando por última vez al Mairena machadiano, tal sería la razón de este curioso artefacto sonoro, y no un mero juego ornamental: situar cada verso en el tiempo y en la memoria, para ser automáticamente evocado por la sucesiva repetición fonética. Esta explicación está en la base de cualquier otra; incluso de la que ve en la rima un procedimiento de introducir relaciones ilógicas entre las palabras, rompiendo los lazos racionales y aportando

elemento "mítico", o confiriendo—como decía el poeta Dionisio Ridruejo—"un plus de necesariedad a ciertas palabras".

Pero, establecida la necesidad de la presencia simultánea de las tres dimensiones poéticas en todo poema, aunque en proporciones variables, hemos de pensar en lo que llamábamos "intención poemática", como afectando incluso a lo más profundo, a los "contenidos" y pensamientos del poeta. Desde este ángulo es como tiene sentido plantearse la tan decantada cuestión del "conocimiento poético", como posible forma mental que, tras de haber sido, en Baumgarten y su tiempo, un conocimiento incipiente y en bruto, más recientemente (véase P. Laín Entralgo, *Poesía, ciencia y realidad)* ha llegado a verse reconocido un rango de conocimiento "paralelo", forma de abordaje a la realidad, en mutua y complementaria ayuda, con el conocimiento científico. Sin embargo, algunos autores—John Dewey, desde un punto de vista, y los poetas en general, desde otro—tienden a creer que ese valor de la poesía como "conocimiento complementario" es extrínseco e incidental, aunque innegable, y que el valor central y peculiar de la poesía, cuando se toma ésta en términos de conocimiento, requiere un desplazamiento, una sutil "traducción" hermenéutica, para obtener sus precipitados de experiencia intelectual en forma genérica.

Lo que nos dicen los poetas es "verdad"—como escribe Emil Staiger: "Debemos acostumbrarnos a tomar en serio lo que se nos dice en la poesía"—; pero "verdad poética", o mejor "verdad poemática", es decir, que tiene su sentido no como tal frase, sino integrada en ese mundo propio que es el poema, el cual, al ser habitado por el lector, le envuelve en su realidad peculiar, que recuerda iluminadoramente la realidad del mundo cotidiano, pero que no la "representa". Me interesa aportar un testimonio tan poco sospechoso de esteticismo como el de Thomas Merton, el escritor trapense norteamericano, en su libro sobre los salmos *Bread in the wilderness:*

"Los salmos son poemas, y los poemas tienen un sentido, aunque el poeta no tiene obligación de aclarar inmediatamente lo que quiere decir a cualquiera que no sea capaz de hacer un esfuerzo para descubrirlo. Pero decir que los poemas tienen sentido no es decir que necesariamente deben contener información práctica o mensajes explícitos. En la poesía, las palabras están cargadas de sentido de una manera muy diferente de como lo están en un trozo de prosa científica. Las palabras de un poema no son meramente los signos de unos conceptos; son también ricas en asociaciones espirituales y afectivas. El poeta no usa las palabras simplemente

para hacer declaraciones, afirmaciones de hecho. Habitualmente, esto es lo que menos le importa. Sobre todo, trata de poner juntas las palabras, de tal modo que ejerzan entre sí una misteriosa reactividad vital, y desprendan así su contenido secreto de asociaciones para producir en el lector una experiencia que enriquece las profundidades de su espíritu de manera realmente única. Un buen poema da lugar a una experiencia que no podría ser producida por ninguna otra combinación de palabras. Por tanto, es una entidad que se mantiene por sí misma, dotada de una individualidad que la marca separándola de toda obra de arte. Como toda obra de arte, los verdaderos poemas parecen vivir con una vida enteramente propia. Lo que debemos buscar en un poema, por consiguiente, no es una referencia accidental a algo fuera de él mismo: debemos buscar ese principio de individualidad y de vida que es su alma, o *forma*. Lo que el poema, efectivamente, *quiere decir* sólo se puede resumir en el contenido entero de experiencia poética total que es capaz de producir en el lector. Esa experiencia poética total es lo que el poeta trata de comunicar al resto del mundo."

La tendencia del poeta hacia el poema como unidad, la "forma" poemática, es lo que da—o debe dar, si hay logro—la unidad del tono expresivo, que marca el criterio de la autenticidad estilística de las afirmaciones. Decimos que una determinada frase "es falsa" dentro de un poema—o quizá que "suena falsa"—cuando no va de acuerdo con el contexto total del poema, con su atmósfera y "tono" general. Por ejemplo, si en un poema imaginativo amoroso, de estructura líricamente narrativa, poblado de recuerdos concretos, el poeta intercala una opinión rotunda y filosófica como definición conclusiva del amor o de la vida, esto será falso, aunque a lo mejor su sentido lógico no sea erróneo. El "tono" de la expresión es lo que aclara el "sentido" en que hemos de tomar, en cada poema, todo lo que parezca tener fisonomía de aseveración. Es posible un cierto margen de oscilación en el "tono"—dentro de cada composición—, pero tal margen también viene indicado por el "tono" mismo. Hay "tonos" que incluyen la posibilidad de una amplia gama de "saltos de tono"—por ejemplo, de cierto modo de lo tierno a cierto modo de lo irónico—; en cambio, el tono de un Holderlin permite muy poca desviación; es, en el sentido etimológico de la palabra, "monó-tono".

En un orden práctico y creativo, esto equivale a decir que la gestación de un poema no empieza de veras mientras no hay una intuición sintética de "tema" y "tono". A veces podría decirse que ha precedido el "tema", la preocupación, la idea o el sentimiento

a su realización poemática; pero otras veces, no tan pocas como se creería, lo que preexiste es una "tendencia formal", una inclinación a crear un poema de este o aquel tipo, antes incluso de haber hallado tema. Pero esta distinción es completamente ociosa: de hecho, el poema empieza a incubarse en el momento en que el poeta intuye en una sola visión el "motivo" y el "tono" en que podría realizarse—incluso con una incipiente sensación formal—, es decir, en el momento en que ve ciertos contenidos o nociones espirituales encarnados, naturalmente, en algo que "sonaría así", y estaría en tal o cual forma, e incluso necesitaría aproximadamente de tal o cual extensión. Tal vez de esa intuición general lo que emerge visiblemente es un solo verso, o, menos aún, unas palabras; pero ya en eso está preformado un "campo de fuerza", en cuyas líneas todo se organizará en unidad sintética: tal es el "embrión" del poema, un pálpito de conjunto de lo que se va a decir y de cómo se va a decir, simultáneamente—del "tonillo" y del sabor estilístico, incluso—. No es que el poeta tenga primero un "tema" completo y luego busque fríamente cuál sería la forma métrica y estrófica más conveniente; es que tal sentido o tal idea se le aparecen ya "sonando a soneto" o "a romance" o "a verso libre".

Por eso, tan verosímil es que un poeta tenga intuiciones de puras formas como conceptos abstractos, es decir, que intuya cómo podría ser un poema de tipo tal y tono tal, "sonando" de esta manera, pareciéndose a tal o cual tipo de poesía, pero sin pensar para nada en "qué" dijera. Y quizá esto pasa a los gustadores expertos de poesía, para quienes el nombre de un poeta sugiere, más que un mundo de ideas, ideales y preocupaciones, un determinado "tono" poético, casi un "sabor" preciso. El nombre de Verlaine, por ejemplo, puede hacer pensar en prostitutas, pero también en liturgias; en cambio, nos evoca un solo "tono", una constante voz lírica, exacta e inconfundible. Y a la inversa: muchas veces reconocemos que un verso suelto, encontrado como cita en medio de un texto en prosa, tiene que ser, inevitablemente, de un determinado poeta, prescindiendo de lo que dice, simplemente por el "tono".

Pero demos el poema por concebido, y pensemos en el proceso de completamiento y realización total, la fase menos atendida por las consideraciones estéticas, sean populares o filosóficas. El poeta tiene ya el "embrión": un verso o varios, quizá, por los que agarra la masa viva, aún sin detallar, de la obra.

Todavía puede fracasar en esta fase, o puede requerir de largas y distanciadas sesiones de trabajo y meditación. Sobre todo, su camino estará rodeado de tentaciones. En general, habrá algún

ligero reajuste de su idea total del poema, y esto es lo más peligroso: puede ocurrir que el poema cuyo embrión se tenía ya en la mano se vea sustituído por otro parecido, pero de naturaleza ligeramente desplazada, hasta el punto de dejar desambientado el "embrión" inicial o de eliminarlo.

Lo probable es que, al pasar a construir el poema en toda su longitud, tiente al poeta la conveniencia de "aclarar" y "organizar" en forma más lógica y coherente la composición; peligrosa idea, que puede someter el poema a un esquema discursivo general, más fácil y más evidente, pero menos bello. Esta "tentación" volverá a plantearse en cada una de las partes del poema, formando parte de un problema total: la tensión entre las partes y el todo, creciente con la longitud del poema.

Tal tensión tiene un aspecto cualitativo: los versos, uno por uno, pueden ofrecer hallazgos, metáforas y efectos de gran valor peculiar, pero en desacuerdo con el tono y tema general del poema. Por ejemplo, cuando Antonio Machado termina su poema *Los olivos,* diciendo:

> *...Esta piedad erguida*
> *sobre este burgo sórdido, sobre este basurero,*
> *esta casa de Dios, decid, ¡oh santos*
> *cañones de von Kluck!, ¿qué guarda dentro*

ofrece un ejemplo de ingeniosidad concreta, un tanto hermética, que no guarda armonía con el resto del poema, como se advierte mejor ahora, a distancia de tanto tiempo de von Kluck.

Pero hay también un aspecto puramente cuantitativo en esta tensión entre el todo y las partes: si el poeta "explota el éxito" excesivamente en cada punto de su composición, ésta se alargará desmesuradamente, y podremos tener un poema que, sin que le sobre ninguna de sus partes, resulte sobreabundante, prolijo. La economía del número de versos en relación con el tono natural de cada poema es una importante virtud práctica del poeta. Son numerosas las composiciones malogradas por resultar—como alguien distinguía humorísticamente—más bien que largas, "alargadas".

En las "tentaciones" de la realización en cada punto concreto del poema, hay que indicar, en primer lugar, el peligro de lo lógico, de que ya habíamos hablado en términos generales. Es la antinomia entre "explicación" y "canto", entre "palabra definitiva" y "palabra en el tiempo"—aunque quizá perenne—. A algún poeta he oído hablar como si el hacer un soneto a un puente consistiera en "decir

de una vez las catorce cosas que hay que decir de un puente". Tal concepto lapidario de la poesía entra más bien en el terreno de la lógica—si no de la retórica o de la epigrafía—. El poeta tiene la tentación de dar en cada momento su definición, su explicación, en términos inamovibles, de las cosas a que se refiere.

En el plano moral tiene también la tentación del "proselitismo". A todo el mundo le gusta tener razón e infundir al prójimo su modo de ver las cosas; no es extraño que el poeta se incline a veces a usar ese instrumento suyo, que, aunque no esté hecho primordialmente para tales fines, puede lograr efectos enormes de persuasión. Lo cual nos lleva a pasar a otro lado de las tentaciones poéticas: el exhibicionismo y la presunción. Todo poeta pretende siempre aparecer "en una buena luz"; las diferencias están entre quien permanece en la penumbra, sin hacer presuntuosas ostentaciones de su personalidad con pretexto del poema, y quien hace girar todo en torno a su persona, convencido de que cuanto él convierta en poema tiene valor solamente por el hecho de que lo diga él. Podríamos usar aquí la etiqueta de "tentación romántica", aplicando todo lo que antes se dijo al respecto en cuanto "poética intencionalista", mientras la otra tentación sería una "tentación lógica" o "tentación científica", definidora.

Pero al referirnos a la "tentación lógica" de lo abstracto definitorio puede presentársenos otra cuestión más profunda, que tal vez rebasa el alcance de estas notas: la que podríamos llamar "tentación de lo trascendental". Así como el arte constituye una tentación en la vida religiosa del artista (lo que Stanislav Fumet llama la "tentación de lo divino" en su libro *El proceso del arte,* es decir, la tentación de quedarse detenido en la Belleza, como "lo divino", sin pasar a la última etapa, a Dios mismo, más allá de sus propios atributos directos, como es esa misma Belleza), así también inversamente lo religioso constituye una "tentación" para el artista en cuanto tal, que puede olvidar la naturaleza peculiar de su arte para convertirle exclusivamente en medio de apostolado o, más altamente, en vía de expresión personal de sus preocupaciones y sus inquietudes religiosas, pero desdeñando lo que es el arte mismo. Por supuesto, si el arte llega a actuar como rémora de la vida religiosa, el artista debe sacrificar el arte, porque "más te vale entrar en el Reino de los Cielos...". Pero mientras no haya una interferencia real, el artista, incluso por obligación moral divina, debe atender a las conveniencias propias de su criatura estética, a lo que Santo Tomás llama el *bonum operis,* como formalmente distinto del *bonum artificis.* Es decir, según la clara mente

aquinatense, el artista, cuando se pone a trabajar, debe llevar en la mente el logro de una perfecta obra y no el "dar gloria a Dios", pues dará más gloria a Dios del otro modo, como creador auténtico de belleza.

Pero en la poesía—es bien sabido que Santo Tomás, cuando habla de arte, no piensa de manera inmediata en la poesía—hay una peculiar problematicidad. La vida religiosa personal, en rigor, discurre entre el hombre y Dios—un Dios siempre velado y silencioso—, y no hay por qué trasladarla a poemas, versificando nuestras oraciones, en lugar de, como dice el Evangelio, "entrar en nuestro aposento y cerrar la puerta". Cabe, excepcionalmente, la poesía dirigida en grito hacia Dios, pero no de manera habitual. La religiosidad habitual de la poesía, con arreglo a la naturaleza misma de la poesía, puede consistir más bien en un "tono" religioso general y, sobre todo, en una "abertura" del poema y el mundo poético hacia un horizonte de trascendencia; una trascendencia que se filtra subterráneamente por todas las cosas de la vida. Tal sería, para aplicar el término zubiriano, la "religación" propia de la poesía. Cierto poeta habitualmente clasificado como poeta religioso ha escrito: "... aprovechar la forma de la "oración" para la poesía es apoyarse en un seguro resorte anímico, pero puede ser empobrecer el horizonte lírico. En el diálogo a solas del alma con Dios o, mejor aún, en el grito solitario del alma hacia Dios, sólo tienen las cosas y los demás hombres una vaga presencia en medio de la nebulosa de la emoción: ... es... el afán de decirlo todo de una vez, de poner de una vez, para siempre, en claro a nuestro Dios y a nuestro espíritu. Más adelante vemos... que estábamos alterando apasionadamente los términos de la vida del alma al poner en forma de poema la oración y el grito que debía haber transcurrido en soledad silenciosa y recatada, y que mientras tanto el poema—y el mundo—estaban reservándose sus mejores territorios desconocidos y variopintos... Nuestro deseo divino se reconoce desmesurado; no se trata de gritar hacia Dios, queriendo verle y sentirle por debajo de nuestra inseguridad; se trata de servirle, simplemente, percibiéndole sólo, por ahora, en la luz misma de la vida y de las cosas cuando las contemplamos en lo que ellas mismas son" (2).

Caso extremo de esta problemática es la poesía auténticamente mística, la que trata de expresar la irrupción sensible de Dios en

---

(2) José María Valverde: "Diez años de trabajo poético", *Estudios Americanos,* núm. 31, Sevilla.

el alma. "Trata", digo, porque la experiencia mística es, por definición, inefable, inexpresable; está más allá del lenguaje. En un breve estudio sobre San Juan de la Cruz he tenido ocasión de señalar que, frente a tal contenido ultralingüístico, el místico puede seguir dos caminos opuestos: o el rodeo del simbolismo, creando fúlgidos objetos que poseen referencia simbólica a los significados religiosos, pero que, también a fuerza de belleza, pueden suplantarlos y hacerlos olvidar, y, por otra parte, el lenguaje negativo, de paradojas, de "noches", de "tinieblas" y de "no sé qué que quedan balbuciendo". Pero no pienso aquí, en breves notas que quieren ser más bien metodológicas y técnicas, abordar dignamente este inmenso problema, que lleva aparejados los más graves problemas del hombre.

Descendamos, entonces, a una infinidad de pequeños resbaladeros que hay en cada paso del poema concreto; por ejemplo, la tentación del exceso de música, o la tentación de la alusión convenida, la referencia en clave a algo que sólo un grupo de selectos entenderá, pero que todos percibirán con terror reverencial, en espera del más avisado crítico que lo aclare; por ejemplo, cuando Eliot, en *Ash Wednesday*, usa unas palabras en sánscrito no sólo como efecto fonético, sino incluyendo su valor semántico, ignorado por casi todos los lectores.

Más importante—y plausible—puede ser la tentación del humor. No es que—como quiere Bousoño en *Teoría de la expresión poética*—lo cómico sea lo opuesto a lo poético; pero un efecto bruscamente hilarante es peligroso en un poema, sobre todo si deriva de alguna circunstancia de poca altura—por ejemplo, de un retruécano—. Hay mucha buena y verdadera poesía que hace sonreír, pero tampoco suele entrar en un último rango de grandeza e importancia. En realidad, esto nos llevaría, pasando a un círculo más amplio, a plantear el problema de la ironía. La ironía, el despegue respecto a nuestra propia expresión y aun nuestro propio sentir, es fuente de un peculiar efecto poético, pero limita al poeta que siempre escribe irónicamente, y puede terminar por aniquilar su creatividad (tal vez fué ése el caso en los últimos años de Machado). Y, como antes decíamos, hay una suprema jerarquía de poemas, donde la voz tiene que estar "de una pieza", sin desdoblamientos irónicos, que comporten una reserva y una carga de orden intelectual.

En forma paradójica diremos que la ironía puede ser útil en la creación poética mientras se tenga "con ironía", o sea pudiendo prescindir habitualmente de ella. El poeta que, inevitablemente,

sea irónico quedará empequeñecido, porque su expresión será siempre "externa", desdoblada, y al faltarle una voz plena, una expresión donde lo intelectual quede armonizado con lo demás, la ironía no será para él un "efecto estilístico", sino una naturaleza y un límite.

El poeta tiene a menudo la tentación de ir diciendo las cosas con oblicuidad irónica, jugando con el ingenio, luciéndose intelectualmente y, al mismo tiempo, "guardando la ropa", reservándose el compromiso de una expresión enteriza, que pondría en juego toda su personalidad. Pero si adopta la ironía como acento permanente, habrá dejado de ser poeta.

Caso particular de este problema es el "prosaísmo" y lo que llamaríamos el *collage*, el montaje que incluye un clisé externo y vulgar traído por el automatismo de la memoria. Unas frases de la conversación habitual, encajadas en medio de unos versos, aportan un peculiar efecto emotivo; aparte del poema *tranche de vie*, todo él testimonio de realidad vivida cotidianamente, como el *Poema de un día (Meditaciones rurales)*, de Antonio Machado. Nos referimos más bien a ese efecto que tiene su paralelo, en la pintura de Picasso, en el recurso de pegar sobre la tela del cuadro un trozo de periódico, o una tapa de caja de cerillas, o un billete de tranvía, con un acento de contraste, pero calculando bien la armonía de ese nuevo tono cromático en el conjunto. Es decir, no sólo es una inclusión natural, como en el poema de César Vallejo:

> *Me acuerdo que jugábamos a esta hora y que mamá*
> *nos acariciaba:* "Pero, hijos..."

si no es un auténtico "foto-montaje", como cuando Walt Whitman canta irónicamente:

> *Ven, Musa, emigra desde Grecia y Jonia,*
> *tacha* por favor *esas cuentas inmensamente más que pagadas,*
> ese asunto *de Troya y la ira de Aquiles, y los vagabundeos de Eneas, de Ulises,*
> *pon letreros de* "Ausente" *y* "Se alquila" *en las rocas de tu níveo Parnaso...*

o, mejor aún, cuando E. E. Cummings define a Norteamérica en un verso de este cariz:

> *...país, sobre todo, de* Añadir Sólo Agua Caliente Y Servir.

Asunto más delicado y difícil es la cita directa de otro autor en unos versos, sobre todo cuando la cita es en otro idioma; costum-

bre que Ezra Pound ha puesto de moda en la lírica inglesa, pero que no puede aspirar más que a una licitud excepcional.

Pero antes de seguir más adelante convendría volver sobre el problema de la tensión entre "parte" y "todo", ya no dentro del poema, sino fuera, en dos sentidos: en cuanto el poema es parte del todo de la obra de un poeta y en cuanto es una parte del todo universal que rodea la zona directamente iluminada por el sentido del poema.

Cabría, en efecto—en el primer aspecto del problema—, pensar que el "poema" auténtico es la obra total del poeta, no las composiciones singulares—sobre todo en el caso de ciertos poetas muy personalistas y subjetivos—. Hasta cierto punto, algo de esto ocurre siempre: la significación de las palabras y de la composición aislada está en parte iluminada por el resto de la obra. Por eso, ante ciertas composiciones muy pequeñas cabe decir, con aspecto de paradoja, que serán buenas o malas, según quien resulte su autor. Pero ésta es una "implección" secundaria del poema, como lo demuestra el hecho de que distinguimos entre poemas buenos y poemas malos en la obra total de un mismo poeta, incluso si es "personalista": de Wordsworth, por ejemplo, leemos con deleite unas pocas decenas de composiciones, pero el resto se nos cae de las manos.

Más interesante y práctico es el problema de la tensión entre el poema como parte y el todo de la visión del mundo en el poeta; en otras palabras, el poeta, al escribir un poema, acota una zona de la realidad a su alcance, y renuncia a referirse, por lo menos directamente, a una gran parte de lo que tiene ante su vista. Cierto es que, implícitamente, en el más pequeño poema podemos rastrear una *Weltanschauung* completa, y aun quizá descubrir un sistema de creencias y actitudes vitales, pero rebasando el terreno de la poesía misma. Hay, así, la "tentación de decirlo todo" en cada poema, de extenderse y elevarse, a partir del motivo propio del poema, hasta incluir el sentido total—explícitamente—que tenga el poeta de la vida, de la muerte, del universo, de la belleza y de Dios. No es necesario ponderar el peligro de esta tentación para el ser mismo del poema, que, como ente real, está constituído justamente por su limitación. Y, en efecto, muchas veces un poemita que no quiso ser casi nada se eterniza mejor que otro de gran tonelaje metafísico.

Otra cosa diferente es el deseo del "poema total", el generalmente también utópico deseo de

el poema escribir, largo, muy largo,
que cielo y tierra, muerte y vida abarca.

como dijo Unamuno en *La granja de Moreruela.* Esto no le fué posible siquiera a Dante, pues de algún modo hubo de limitar su obra, prescindiendo de lados y aspectos de la realidad total.

Pero descendamos a un plano más técnico, de nuevo, en nuestra consideración del tránsito laborioso desde el "embrión" hasta el poema terminado, listo para la imprenta. Tanto el camino propiamente poético, como las "tentaciones", se presentan al poeta, concretamente, bajo especie de lenguaje. Es decir, los dilemas, a la hora de la verdad, no consisten más que en la duda entre poner unas palabras o poner otras; lo demás son hipótesis nebulosas. De aquí la importancia decisiva del "poeta como lector", si en el barajar continuo de las palabras que se le van ocurriendo no posee bastante discernimiento para cribar lo que pudiera venir como arrastre y ganga tópica del torrente mental a la luz de su designio.

Por ejemplo, la "tentación lógica" se planteará prácticamente, como tendencia a emplear una forma definidora en vez de una forma más natural y sencilla, en el esquema $A = B$: en vez de un esquema A "hacía" B, o "estaba siendo" B, o "parecía" B, o "se iba volviendo" B, etc. O bien en la adjetivación, cualificando una manzana como "redonda" en vez de "madura", u "olorosa", o "roja", o "verde", o como sea su situación momentánea; o referirse a un oro, como "fúlgido", o "codiciado", y no como "acariciador al tacto", o "acuñado", o cualquier otra cualidad concreta y efectiva de un oro en una situación dada.

La "tentación intimista" se planteará, en su forma lingüística más burda, en una tendencia a menudear las primeras personas de singular de los verbos, etc.

En general, el gran hallazgo de la estilística consiste en tomar los detalles de vocabulario y sintaxis como radiografía del "designio" poemático: el hecho, por ejemplo, de que en Garcilaso haya doble o triple número de adjetivos que de sustantivos, y que preferentemente se sitúen antes que después del sustantivo, y la escasez de verbos, indica su inclinación "descriptiva-pero-no-realista". Sin embargo, con ello no se da la sustancia misma de la lírica de Garcilaso, y, sobre todo, no se nos permite valorarla: un poeta puede ser excelente—sobre todo en un poema determinado—a pesar de una tupida ganga de inconvenientes expresivos (por ejemplo, la maravillosa *Oda al licenciado Juan de Grial,* de fray Luis de León, plagada de tópicos humanísticos), y viceversa: un estilo, a la luz del análisis, perfectamente poético, puede estar "vacío".

Para el poeta, pues, todas las cuestiones teóricas se resuelven, en definitiva, en elegir entre partes de oración, y, entre éstas, en

procurar más o menos cierta cualidad expresiva, según el poema y el momento. Por eso puede ocurrir que un poeta profese, en un plano teórico, determinados principios que no aparecen realizados en su obra; los principios que verdaderamente "profesa" no son ésos, sino otros, los que rigen consecuentemente su mecanismo de elección de palabras.

CONCLUSION

Después de lo dicho, la mirada queda abierta hacia la realidad primaria del poema. El es la única respuesta—muda, elusiva—de la investigación poética. Aún cabría un último abordaje externo en esta problemática, ocupándonos del efecto que determina en el oyente, de lo que "da" el poema a quien participa de él plenamente. Pero no "da" algo conclusivo, fijo, resumible en una determinada afirmación, en una nueva convicción. El poema produce en el oyente, es cierto, una nueva armonía de su vida anímica—como quiere la estética psicologista de Volkelt—: al terminar el poema se está viendo "todo más claro"—igual que el título de la obra de Salinas—. Por un momento, la visión del mundo y de la vida dejan de ser un confuso caos para resonar con íntimo acorde bajo una luz nueva, que parece mostrarnos la verdad más profunda de todo. Pero esa nueva armonía también tiene un reverso de desarmonía, una desarmonía desgarrada, más alta y noble, pero más inquietante; también la satisfacción del poema hermoso viene empapada de una sutil y creciente angustia, al percibir mejor la limitación de la vida, la pequeñez de nuestra personalidad concreta, la lejanía de Dios, la ignorancia de nuestro hado, la expectación de la muerte e, incluso, la limitación del poema mismo que se acaba de oír, al lado de la suma de belleza posible, de todo el mundo, los paisajes, los libros, los cuadros que nunca veremos. Como en el verso de Juan Ramón Jiménez:

> *¡Ah, el Partenón, el Nilo, las casas de Utamaro,*
> *la mujer nunca vista, el arte sepultado!...*

Ni siquiera, pues, en este sentido propiamente estético es el poema una "solución" anímica; más bien, es un despertar doloroso a más conciencia. Por eso señala Heidegger que la obra de arte es instalación en lo abierto, en la radical inseguridad del ser, y por

eso—desde Platón acá—el arte ha sido mirado con recelo por el ideólogo político, porque aporta una incurable inquietud en medio de su férrea ordenación.

Pero el camino de investigar el efecto en los oyentes no nos daría ningún fruto; ésta sería una consideración de orden "retórico", en el sentido clásico de la palabra. Tomada como criterio fundamental de análisis poético constituye lo que Wimsatt y Beardsley llaman "la falacia afectiva"—como variante de la "falacia poética" de Ruskin—contrapuesta polarmente a la "falacia intencional" de que ya hablamos. Sería querer explicar lo oscuro por lo más oscuro, y medir lo vago mediante lo más vago. Además, todos sabemos que la intensidad patética del efecto artístico, el "orgasmo" estético, no está en relación con su valor; frecuentemente nos emocionamos mucho en el cine o en el teatro con obras que en aquel mismo momento percibimos claramente que son sólo medianas. Y, sobre todo, para conocer el efecto en el espectador u oyente de una obra tendríamos que pasar por conductos lingüísticos de "testimonios" que relativizarían doblemente la perspectiva, sobre todo tratándose de obras plásticas o musicales. Una valoración, y sobre todo una investigación intelectual, debe buscar bases más cercanas y objetivas para la estética. Hemos de insistir en el poema.

El poema no es conclusivo más que en cuanto poema, en cuanto resultado concreto, determinado, humilde en su limitación y sus renuncias, en su forma elegida. Al lado de él, la poesía como actividad aparece herida de vaguedad, de ambición y de mezcla de tendencias encontradas; a menudo, la poesía nace a remolque de intenciones extrapoéticas; es decir, la "intención" de hacer un poema puede surgir arrastrada por otra intención (la de dar salida a un dolor, la de excitar los ánimos de los compatriotas, la de enamorar a una mujer, la de lucirse, etc.) que la oculta y la hace más difícil de aislar. El poema mismo, la poesía, reticente y elusiva, no se compromete en las ardientes afirmaciones del poeta; permanece en el plano de la creatividad, de la objetivación. Pero al cabo del tiempo, el poeta se eclipsa y queda inmortalizado sólo por haber servido al poema para existir, perdurando así como hijo de sus obras.

En trance de declaración de su "credo poético", cierto poeta ha escrito en el prólogo a su participación en una antología reciente: "La poesía debe echar luz por encima de las cosas, pero no explicarlas, no resolverlas... La poesía debe dar voz a los anhelos perennes del corazón del hombre, pero no es quién para aclarar sus

vías de resolución; es todo y es nada; nos pone delante el ser sin hacérnoslo participar en lo más mínimo. Y... a la hora de escribirla o leerla, la poesía se compone de poemas, de palabras, esas duras exterioridades a las que nuestro orgulloso "yo" logra tan difícilmente interesar y ablandar, dejándoles su huella impresa" (3).

---

(3) J. M. V.: *Antología consultada.* Ed. Ribes, Valencia.

José M.ª Valverde.
Universidad de Barcelona.