HACIA UNA POETICA DEL POEMA *

POR

JOSE MARIA VALVERDE

II

TRANSITO HACIA NUEVAS BASES DE LA POETICA

En las últimas décadas, en medio de la abigarrada dispersión de las escuelas de pensamiento estético, parece observarse cierta disconformidad creciente con el que conveníamos en llamar "intencionalismo" romántico. El punto extremo de esta reacción lo hallamos en el aún reciente trabajo de Heidegger *Der Ursprung des Kunstwerkes*, donde se aniquila el valor de creación personal a completo beneficio de la "cosa" artística, soberana y desprendida. Recordemos sólo tres frases de dicho ensayo:

"Pero aquí ya entra el punto de vista más peculiar del artista: la obra debe ser dejada a su puro reposar en sí misma. Precisamente en el gran arte—y de él sólo se habla aquí—queda el artista frente a la obra como algo indiferente, casi como un tránsito que se aniquila a sí mismo para la aparición de la obra."

No debe darse a conocer el *N. N. fecit*, sino el simple *factum est*."

Y en la misma página: "Precisamente donde permanecen desconocidos el artista y el proceso y circunstancias de la obra, allí brota ese choque, ese *que* del crearse, con máxima pureza."

No es tan evidente, sin embargo, en otros pensadores estéticos, el restablecimiento de la autonomía del "artefacto" poético. Pero lo que sí suele observarse es el abandono de la postura romántica de absorción en la soberana intimidad personal del artista, en lo que "quiso decir", valioso porque *Ipse dixit*, pero sin atenerse a lo que realmente dijera.

Uno de los más conocidos nombres de la estética moderna, Lipps, para valernos de su ejemplo, significa, en el problema que nos ocupa, la creación de un curioso "romanticismo al revés", en que el espíritu sale de su morada para amoldarse entusiásticamente, por virtud de la *Einfühlung*, a los objetos percibidos, consustan-

---

* La primera parte de este trabajo se publicó en nuestro número correspondiente al pasado mes de mayo.

ciándose con la verticalidad de la columna, con la brillantez del mar soleado, con la sutil melancoía de la sonata. Pero, en el fondo, para nuestra cuestión, lo único que cabe tomar en cuenta es, por decirlo así, la "buena voluntad" del espíritu entregado a su aventura de hipóstasis camaleónticas con la realidad, pero probablemente sin pasar de soñarlas. Porque lo que el espíritu adopta como forma y estado en su experiencia "endopática" es algo que en buena medida aporta él mismo; dimensiones abstraídas especulativamente, cualidades sacadas por el intelecto, de en medio de la confusa realidad, etc. Nunca habría la verdadera entrega a lo "Otro en cuanto tal "otro", tal como, desde el lado de los poetas, fué deseado por la filosofía del apócrifo machadiano Abel Martín y cantado en los *Tres cantos materiales*, de Neruda (1935). "Yo me vivo a mí mismo", viene a decir Lipps, en mi experiencia estética. Pero el análisis por extremo de la obra de Lipps para determinar si realmente hay "trascendencia" o si todavía está en una "inmanencia" extrovertida sobre las cosas, nos requeriría más espacio del conveniente en la economía de este trabajo; quede por esta vez como indicación.

Si pasamos a un ejemplo bien lejano, tomando el nombre del norteamericano John Dewey, hallamos, respecto a nuestro problema, una situación paralela: aun sin conceder, en su obra *El arte como experiencia*, a las obras de arte, plena autonomía, sabe liberarse por completo del "intencionalismo" expresivo, escribiendo, en el capítulo VI (Sustancia y forma"):

"Es absurdo preguntar lo que un artista *realmente* significa con su producto; el artista mismo encontraría en éste diferentes significados en días y horas diferentes, y en *diferentes estados de su propio desarrollo.* Si pudiera hablar, diría: quiero significar *esto:* y *esto* significa cualquier cosa que usted o algún otro puedan obtener de la obra honradamente, es decir, en virtud de su propia experiencia vital."

En efecto, algunas veces los artistas "pueden hablar", contra lo que parece suponer Dewey, y confirman estas frases. En un artículo sobre *Biografía incompleta*, de Gerardo Diego, he recogido la anécdota de que "en una ocasión en que se le preguntaba qué había querido decir en un poema de apariencia poco clara, contestó poco más o menos: "He querido decir precisamente lo que he dicho, porque, si hubiera querido decir otra cosa, ¿quién me lo habría impedido?" O sea, trasladándonos a su estética "creacionista", que él no había pretendido manifestar con claridad un contenido conceptual de su espíritu, sino dar lugar a un "poema",

un conjunto de palabras en unidad, sin renunciar a algunos de los diversos sentidos y experiencias que pudiera aportar a los diversos lectores sólo porque no reflejasen idénticamente la que en el momento de escribir estuviera pasando por su espíritu.

Esta tendencia que en otro lugar (7) he llamado "la nueva objetividad del arte", choca, sin embargo, con hábitos seculares, difundidos más aún entre quienes no tienen trato directo con el arte, ni muy intensa inclinación estética. A veces, incluso, entre los mismos poetas y críticos de poesía hallamos en perpetuada vigencia el "intencionalismo". Así, por ejemplo, y tal vez como expresión conspicua de lo que se ha llamado el actual "neorromanticismo" español, el libro de Carlos Bousoño *(La poesía de Vicente Aleixandre)* parte de la idea práctica de la poesía como—para usar términos de Croce—"*sentimiento innalzato a fantasía*" o bien *Stimmung* personal que estalla en chorro lírico de palabras alucinadas. Es notable el contraste de esta idea central subyacente con la técnica analítica aplicada en el libro, dentro del tono de la estilística y la *Literaturwissenschaft* más recientes. La poesía—se parte de una definición del propio Aleixandre—es comunicación, o sea, manifestación y transmisión de un estado de ánimo, quizá vertebrada conceptualmente en torno a algún *pensiero dominante*—para aplicar el término leopardiano—, pero sin verdadera intención conceptual, de definición generalizadora, quedándose más bien en lo que I. A. Richards llama *seudo-aseveration*, considerada como peculiar de los poetas. Bousoño advierte precavidamente que la "génesis de un poema", como la va a describir, es la técnica aleixandrina de composición, y, en general, la de todos aquellos poetas que se caracterizan por el predominio de las funciones intuitivas (nos atreveríamos a sugerir, más bien: de los estados sentimentales: intuitivo por excelencia es Lorca, pero poco de acuerdo con el tipo de creador lírico aquí descrito). Pero sigamos el análisis psicológico que hace Bousoño del proceso poético aleixandrino:

"Tomemos el instante primero de ella [la composición], el del impulso o inspiración. Algo exterior o algo interior ha herido la sensibilidad del poeta. Se trata, quizá, de un percance en su vida afectiva que desata en su corazón un movimiento de tristeza. He aquí el motor inicial de la pieza a escribir. En este momento, su futuro autor puede hacer dos cosas: o cantar directamente el objeto que le ha inspirado o cantar otro cualquiera, situado dentro

(7) *Arbor*, nov. 1954.

de una amplia, aunque limitada zona: la del color, que es el estado en que se encuentra su alma. Los temas, por tanto, pueden ser muy variados: el atardecer, la noche, la muerte, la ausencia del bien sobre la tierra, la insensibilidad de los hombres, la humana soledad... Cabría que cualquiera de ellos fuese excipiente del estado anímico en que nuestro poeta se halla, porque todos son susceptibles de ser expresados con melancolía. Claro que no suele realizarse la elección de tema de modo reflexivo. A partir del instante de la difusa emoción inicial, Aleixandre comienza a indagar de un modo vago en su espíritu, rasgueando versos sueltos que luego abandona..." "Por fin, nace el verso. Tachados los anteriores, sólo a partir de éste, la composición empieza hinchándose como una vela dispuesta para el viaje."

Sigue exponiendo Bousoño cómo el poema se anima en torno a un *símbolo,* cuyo "plano real será un sentimiento espiritual: la melancolía del poeta". Parece que el símbolo pudiera desempeñar el papel objetivador de punto de cristalización de la realidad poemática, pero ya se nos previno de que no siempre ha de ser así, y, en efecto, en la obra de Vicente Aleixandre hay un alto porcentaje de poemas que no giran en torno a la medula de un símbolo. No llega a ponerse, pues, en esta interpretación el acento de la primacía sobre el poema, sino que continúa siempre sobre la *Stimmung* del poeta. La crecida y el desbordamiento de esta "disposición anímica" dan lugar a los versos, rompiendo los diques conceptuales, pero sin que "la vida propia del poema", de que habla Bousoño, llegue a ser realmente "del poema", sino que consiste en el impulso total y homogéneo del proceso psicológico —involuntario e inconsciente, pero personal—: no llega a ser vida autónoma exterior de una entidad peculiar e impersonal, desgajada y trascendida de un sentir individual (de una *intention,* en el sentido de Wimsatt y Beardsley, que estaría muy cerca de la *meaning).* De otro modo, lo que aquí se considera como cargado de vida propia—contra lo que traslaticiamente parece decir Bousoño—no es el poema, sino el proceso anímico de que el poema se desprende, que no es lo mismo.

"Pero sigamos contemplando—dice Bousoño—la navegación de nuestra quilla poética. Ya en alta mar, acaece un inesperado fenómeno: el poema se *hegemoniza,* en cierto modo, de quien lo concibe; el poeta se siente arrastrado hacia un puerto desconocido. No sabe lo que dos estrofas más abajo va a decir, ni mucho menos cómo finalizará la composición, enigma tan oscuro para él como para otra persona cualquiera. El trabajo del artista consis-

te en no dejar ni un segundo de ir comprobando en su sensibilidad que el gobernalle no ha perdido la ruta. Es decir, que el verso sigue fijo al norte del sentimiento inicial."

Aunque el poema, en esta consideración, no llegue a gozar de sustantividad propia, siempre aspira embrionariamente a vida peculiar, por virtud de la trascendencia misma del lenguaje, y por ello el proceso verbalizador resbala, se "desfasa" y se desgaja del proceso sentimental y de la *Stimmung*. Tal me parece que sería la explicación de lo que afirma Bousoño que ocurre en ocasiones: el poema se cierra por sí mismo antes de haber desahogado del todo la *Stimmung;* "se le acaba la cuerda" verbal, diríamos, cuando todavía le queda "cuerda" sentimental:

"Por fin se llega a un punto culminante, cima no sobrepasable o abismo final, más abajo del cual no es posible descender: el poema ha terminado. Esa meta postrera se hallará colocada muy cerca o muy lejos del comienzo. La composición ha sido breve o larga, independientemente de los propósitos de quien la escriba. Ha cesado por sí misma, como una criatura viva que muere a los diez años o a los ochenta, sin que los padres puedan oponer al Destino otra cosa que buenos deseos. En ocasiones ocurrirá que el verso último no aplaca todas las ansias del artista. Este desea escribir más, pero la composición no es continuable. ¿Qué hacer? Empezar otro nuevo poema, que, probablemente, tendrá el mismo *plano real* del anterior, aunque el tema-símbolo sea otro. Si antes consistía en el anochecer, ahora podría versar sobre el destino del hombre, o bien sobre la ausencia de Dios, o sobre la muerte."

Aunque no vamos a entrar en la continua *metabasis eis allo génos* (el "destino del hombre" o la "ausencia de Dios" no parece que debieran ser sólo tema-símbolo, sino tal vez *plano-real;* pero aquí Bousoño subraya el subjetivismo sentimental de su crítica: el *plano real* es para él la *Stimmung* afectiva, el "talante", como traduce Aranguren), sí objetaremos, en resumen de lo observado, que lo que Bousoño llama "vida propia del poema", en realidad es fuerza propia del proceso psicológico del rebose emotivo, que desborda la conciencia, la voluntad y la razón, pero que no por eso deja de ser intimidad individual—volviendo al término de Goethe—, "carácter personal" del escritor. Refuerza nuestro modo de entender la frase inmediata al párrafo citado: "Alguien plantearía aquí el problema de la sinceridad de una lírica que, como la descrita, canta un tema *B* cuando su autor sufre un sentimiento originado por una causa *A*."

Bousoño justifica la *sinceridad* de la expresión simbólica con

razones asociacionísticas y psicoanalíticas; pero a nosotros lo que nos interesa es que sienta la necesidad de defender la condición de *sinceridad* de la poesía, *leit-motiv* del romanticismo, que todavía Rubén Darío recogió en su confuso y bello credo lírico:

Por eso ser sincero es ser potente:
de desnuda que está brilla la estrella.

En el libro *Abril*, de Luis Rosales, que, publicado el año 1934, significó una abierta posición antirromántica, hallamos este verso, que nos convendrá recordar desde ahora:

Nada me ha engañado tanto como mi sinceridad.

("MISERICORDIA".)

Sin entrar tan allá, hasta el terreno moral del autoengaño, aquí nos basta señalar que la primacía imperativa de la sinceridad revela la convicción de que la poesía es una explicitación —con miras a la "comunicación", de que hablaba Aleixandre—, lo más clara y exhaustiva posible, del ánimo del artista en una situación dada: tal sería la meta ideal de la lírica. Sintomáticamente, cierto joven poeta, penetrado de estas doctrinas estéticas, titulaba su primer libro, en Madrid, hace unos pocos años, *Alma desnuda*. La excelencia de la poesía, según eso, estará en proporción a su eficacia en transparentar el fondo del espíritu de quien la escribe, fondo éste que se supone susceptible de una exploración y determinación "verdaderas", superando así el alcance de observación exacta de la mismísima ciencia física, que, como es sabido, de Heisenberg acá, vive en la "indeterminación", sabiendo que cuanto más afine la precisión al medir—por ejemplo—el impulso de una partícula, menos podrá precisar su situación, y viceversa. Para el poeta romántico y para el crítico "intencionalista", el espíritu individual, en su fluir de estados, sería una cosa mucho más definible que el estado de un electrón, de un átomo o de una masa. Y tal análisis, además de ser posible, sería precisamente la tarea propia y fundamental de la poesía y la crítica; eso y no otra cosa. No podría la poesía ser, por ejemplo, invención, narración de hechos, descripción de realidades exteriores.

Frente a esta línea, que podría clasificarse como "neorromántica", hay también voces entre la poesía moderna, que reivindican lo que en otro lugar he llamado "la nueva objetividad del arte". Precisamente en un ensayo así titulado he señalado al poeta

que ha dado voz al creciente sentir: Rainer María Rilke, quien, en elegía a la muerte de otro poeta, dijo:

...Oh vieja maldición de los poetas,
que se quejan cuando deben decir;
que siempre opinan sobre sus sentires
en lugar de formarlos; que aún suponen
que lo que en ellos es triste y gozoso
sabrían y podrían en poemas
llorarlo o celebrarlo. Como enfermos,
llenos de pena emplean el lenguaje
para decir dónde les duele, en vez
de transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una catedral
en la quietud de piedra se transforma.
Tal fuera salvación: ver una *vez*
cómo entra por los versos el Destino
y no vuelve a salir, y se hace imagen
y sólo imagen: un antepasado
que, desde el marco, cuando se le mira,
parece y no parece asemejarse...

En la poesía española, el nombre de Antonio Machado representa precisamente una experiencia de quiebra del romanticismo y búsqueda de un nuevo "realismo", fuera del "yo" íntimo y huidizo en su "borroso laberinto de espejos". Más adelante dedicaremos insistente atención a la experiencia machadiana; pero queremos recoger ya, por lo menos, unas frases del diálogo de su personaje apócrifo, Juan de Mairena, con el poeta doblemente apócrifo Jorge Meneses, inventor de una "máquina de trovar", capaz de producir una copla con la emoción dominante de un grupo de personas—nunca de un individuo—, "iniciando a las masas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad". Augura Meneses la pronta desaparición de los poetas líricos de la superficie de la tierra, y razona:

El sentimiento individual, mejor diré, el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos, sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra psique, que es la del sentimiento: no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque, aunque no existe un corazón general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba

por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado; tal es el fin de la sentimentalidad romántica.

Más adelante, tratando de conjurar el horror de Mairena ante la idea de "sentir con todos", trata de *cursi* su "superstición de lo selecto", y prosigue:

Hay una crisis sentimental que afecta a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo porque no encuentra temas de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rinconcito de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada.

Frente a esta lírica sentimental en ruina sería inútil querer alzar una "lírica intelectual", "tan absurda como una geometría sentimental o un álgebra emotiva" (8). Tal será—ya insistiremos en seguida en ello—la otra gran polémica machadiana: además de la polémica antirromántica, la polémica antibarroca o, para ser más exactos, anticonceptualistas.

Según esta interpretación, la vigencia de una lírica romántica en sentido extremo (y, por consiguiente, podemos deducir, el apogeo de la crítica "intencionalista") habrían sido ocasionados por la inclinación, durante toda una época, de la gente, a considerar la lectura de la poesía como una mirilla para fisgar en el interior de un alma genial, para poderse arrobar ante el exhibicionismo de las interioridades personalísimas del individuo "interesante". Pasada esta costumbre—y todavía no ha terminado de pasar completamente—, la lírica como estado de ánimo, como mera expresión de la *Stimmung* o del "carácter personal" goethiano, deja automáticamente de valer.

Pero nosotros, con estas páginas de apuntes de valor apenas histórico, todavía no sabemos cuál puede ser la base más adecuada para nuestra investigación; solamente hemos escarmentado en cabeza ajena, observando lo poco que nos acerca a la realidad misma del arte una estética que encierre el *plano real* en el inefabilísimo fondo del "talante" individual momentáneo. "No serviría entonces situar el *plano real* de la poesía en el orbe de los conceptos puros, en la universalidad de lo intelectual lógico? Tal ha sido la primera dirección, que, en el bandazo pendular de la reacción antirromántica, han tratado de seguir la poesía y la poética en

(8) Precisamente Ortega define la poesía como "un álgebra superior de las metáforas".

dos caminos: el lógico y el mágico. Una vez más—y aún no será la última—volveremos a tomar la experiencia de Antonio Machado en lo que llamábamos hace un momento su segunda polémica, su lucha con lo abstracto puro y con lo "deshumanizado" fantástico y coruscante. Trataremos de ser más breves aquí.

DOBLE REACCION IMPERSONALIZADORA EN LAS ESTETICAS DE LA "POESIA PURA"

Al entrar en crisis, desde finales del XIX, el sentido personalista de la lírica romántica y su crítica "intencionalista", la primera reacción, diametralmente opuesta, abrió el camino de la poesía llamada "pura" o "deshumanizada", la cual ha tenido dos aspectos bastante diferentes: una poética intelectualista—abstracta o logicista—y una poética de "cosas etéreas" (como podríamos titularla según la frase de Keats, que cita John Dewey: "El sol, la luna, la tierra y sus contenidos son materiales para formar cosas más grandes, es decir, cosas etéreas; cosas más grandes que las que ha hecho el Creador"), o sea una poética no-real, "deshumanizada" en el sentido de Ortega, quien señaló la paternidad de Mallarmé (el "negro catedrático", replicaría Machado) para tal tendencia estética, frente a la del "arte como expresión de la interioridad humana". Dice Ortega: "Es falso, facticiamente falso, que en una obra de arte se exprese un sentimiento real." "El arte es esencialmente IRREALIZACIÓN." "El yo de cada poeta es un nuevo diccionario, un nuevo idioma, a través del cual llegan a nosotros objetos... de que no teníamos noticia." *(Ensayo de una estética en forma de prólogo.)*

Las dos laderas de la reciente poética "pura" a veces parecen unidas, como en el caso de la poesía de Valéry; pero en España se pueden distinguir con más facilidad, disponiéndose incluso de dos etiquetas de nuestra historia literaria para clasificarlas, como "neo-conceptismo" y "neo-gongorismo". Como ejemplos extremos respectivos, pondríamos la primera edición de *Cántico* (1928), de Jorge Guillén, y—prescindiendo de su base folklórica tradicional—el *Romancero gitano*, de Lorca.

Esta "poesía pura"—cuyos mágicos resortes verbales se interpretaron en la apología del abate Brémond—se opone no sólo al intimismo romántico, sino a toda poesía en que entren sentimientos genéricos, ideales humanos y religiosos, etc.—lo que se estigmatiza como "poesía edificante"—, y, por consiguiente, también

debiera oponerse a la "poesía intelectual". Pero esta posible segunda oposición queda compensada con creces por la comunidad en el deseo de escape hacia lo irreal desde el territorio de lo común.

John Dewey, desde su punto de vista "organicista", de unidad en la experiencia humana, ha lamentado este "escapismo" en su aspecto "etéreo" y "mágico" (no en su otro aspecto logicista y conceptual, porque en la poesía de lengua inglesa no ha vuelto a presentarse desde el siglo XVIII). ¿Por qué el intento de conectar las cosas más altas e ideales de la experiencia con sus raíces vitales básicas es tan a menudo considerado como una traición a su naturaleza y una denegación de su valor? ¿Por qué la vida es pensada como asunto de los apetitos bajos o, cuando mucho, como cosa de sensación tosca y pronta a hundirse hasta el nivel del deseo y la áspera crueldad? Una respuesta completa a la cuestión implica escribir una historia de la moral, y revela las condiciones que han originado el desprecio por el cuerpo, el temor de los sentidos y la oposición entre la carne y el espíritu?

Poco más adelante se comenta tal separación de este modo: "La hostilidad hacia la asociación de las bellas artes con los procesos normales de la vida es un comentario patético y aun trágico de cómo ésta es ordinariamente vivida."

No nos extenderemos mucho en la tendencia "irrealizadora" de esta reacción antirromántica de la poesía, porque parecen evidentes sus perennes razones y sus perennes límites: hasta cierto punto, en la poesía siempre hay un aspecto de creación fantástica, un logro de mundos aparte, pero se percibe el carácter de caso-límite de esta tendencia cuando se lleva a su extremo minoritario, al *impasse* mallarmeano. La hipótesis de una poesía "no-figurativa" es aún menos posible que en pintura (9), por razón del mismo instrumento lingüístico. Por muy extraterrestres y extravitales que quieran ser los entes que componen el mundo de un poeta, la mera necesidad de venirnos dados a través de las

---

(9) Dice Barnes, citado por Dewey (pág. 84 de *El arte como experiencia*): "La referencia al mundo real no desaparece del arte cuando la forma deja de ser la de las cosas verdaderamente existentes, así como la objetividad no desaparece del arte de la ciencia cuando deja de hablar de la tierra, el fuego, el aire y el agua y la sustituye por esas cosas menos reconocibles: el hidrógeno, el oxígeno, el nitrógeno y el carbono... Cuando no encontramos en la pintura la representación de algún objeto particular, lo que representa puede ser las cualidades que comparten *todos* los objetos particulares, tales como color, extensión, solidez, movimiento, ritmo, etc. Todas las cosas particulares tienen estas cualidades: en consecuencia, lo que sirve, por decirlo así, como paradigma de la esencia visible de todas las cosas, puede seguir despertando las emociones que provocan las cosas individuales de un modo más especial."

palabras, les impone una inevitable referencia al mundo cotidiano. Lo vemos así, incluso en un caso extremo, de carácter experimental y un tanto juguetón, al borde del deporte y del humor, como serían los *Cuentos de un soñador*, de lord Dunsany, donde se explota hábilmente la sugestión de palabras inexistentes para evocar objetos fantásticos: instrumentos musicales, manjares, prendas de vestir.

La experiencia poética de Mallarmé muestra perfectamente las posibilidades, pero también los límites de esta dimensión creativa "irrealizadora", que el poeta mismo llega a sentir como una cárcel, según confiesa en el espléndido poema que comienza:

De l'éternel azur la sereine ironie
M'accable...

Más complejo es el problema de la poesía "intelectual" o logicista, que resucitaría un aspecto esencial de la obra de Calderón y de Quevedo. No nos referimos a la poesía "de ideas", una poesía didáctica o persuasiva de grandes convicciones sobre la realidad del mundo y de la vida; es decir, aquella concepción según la cual la poesía sería un modo de ofrecer verdades bajo "fermosa cobertura"—como decía el marqués de Santillana—en una suerte de hábil *paideia* platónica, "dorando la píldora" o, igual que en el verso de Lucrecio, untando de miel los bordes del vaso de la purga.

Pues no sería ésta, en efecto, una verdadera reacción antirromántica: fué habitual subproducto del intimismo romántico el lanzamiento de grandes afirmaciones retumbantes y semifilosóficas, desde el "*Beauty is Truth, Truth is Beauty*," de Keats, hasta las ramplonerías de calendario de Campoamor. Tal modo de usar la poesía está hace mucho en descrédito, o, como suele decirse, "superado". Indicamos un par de opiniones que recogen Wellek y Warren en su célebre *Theory of Literature;* la de George Boas, en una conferencia sobre *Philosophy and Poetry:* "Las ideas en poesía son habitualmente inanes y falsas, y nadie mayor de dieciséis años encontraría que vale la pena leer poesía por lo que dice solamente." Y la de Eliot: "Ni Shakespeare ni Dante ejercitaron realmente el pensamiento."

Lo que no excluye, sin embargo, que la poesía pueda ser utilizada como testimonio inicial e indirecto para la historia de las ideas o de los modos de sentir, para la *Geistesgeschichte.* (Véase sobre esto Pedro Laín Entralgo: *Palabras menores.)*

La poesía intelectual, en el sentido reciente en que nos ocupa, no pretende "verdad filosófica"; nace de un designio de precisión

y exactitud y se remonta a un firmamento de conceptos universales y abstractos, de elaboración filosófica: un lenguaje de genericidad lógica. En el caso extremo de Jorge Guillén, los conceptos son de estirpe aristotélica, en torno a una intuición central que nos hace pensar en Parménides de Elea.

Ya los poetas conceptistas del Barroco español habían aplicado a la lírica la terminología escolástica; alguna vez, incluso, con evidente sentido teológico, empleando los conceptos religiosos como metáforas para la vida sentimental ("La fe jamás con la esperanza ofendo", dice, por ejemplo, el conde de Villamediana en un soneto amoroso). En aquella poesía, el valor lógico, abstracto, predominaba sobre el valor intuitivo y narrativo. Por boca de su apócrifo Juan de Mairena, Antonio Machado lo ha expuesto analíticamente con terminología de sabor kantiano:

"Las imágenes del Barroco expresan, disfrazan o decoran conceptos, pero no contienen intuiciones." "Con ellas se discurre o razona, pero de ningún modo se canta. Porque se puede razonar, en efecto, por medio de conceptos escuetamente lógicos, por medio de conceptos matemáticos—números y figuras—o por medio de imágenes, sin que el acto de razonar, de discurrir entre lo definido, deje de ser el mismo: una función homogeneizadora del entendimiento, que persigue igualdades—reales o convenidas—eliminando diferencias. El empleo de imágenes, más o menos coruscantes, no puede nunca trocar una función esencialmente lógica en función estética, de sensibilidad. Si la lírica barroca, consecuente consigo misma, llegase a su realización perfecta, nos daría un álgebra de imágenes fácilmente abarcable en un tratado al alcance de los estudiosos... [y] de valor estéticamente nulo."

Tal proceder, además de eliminar el aspecto temporal, narrativo, de la poesía, suprime la concreción individual, la *Einmaligkeit*, la irrepetibilidad de la experiencia y la intuición a que se puede referir un poeta. Contraponiendo el soneto *A las flores*, de Calderón, a las *Coplas*, de Jorge Manrique, dicen Machado-Mairena: "El *albor de la mañana* vale para todos los amaneceres; la *noche fría*, en la intención del poeta, para todas las noches. Entre tales nociones definidas se establecen relaciones lógicas, no menos intemporales que ellas. Todo el encanto del soneto de Calderón—si alguno tiene—estriba en su corrección silogística. La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es—como todo nuestro barroco literario—escolástica rezagada."

De aquí la predilección de aquellos poetas barrocos nuestros

por las paradojas y contraposiciones de conceptos puros y extremosos: el amor será una "vida mortal", una "muerte viva", un "fuego helado", un "hielo abrasador", etc., etc. Se entrechocaban las ideas puras más opuestas para obtener un chispazo que, a falta de vida, animase con su fulgor ingenioso el ámbito imaginativo.

Sin embargo, la problemática de nuestro "nuevo conceptismo" es un tanto diversa. El poeta utiliza el vocabulario lógico y se mueve de concepto en concepto, pero "llegando desde fuera", narrando su experiencia intelectual; algo así como haciendo una lírica o una épica de la lógica. En una seudoprofecía de Juan de Mairena se explica el nuevo modo de conceptismo:

"Algún día... se trocarán los papeles entre los poetas y los filósofos. Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia; como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces..."

Esto es lo que ocurre en la poesía de Jorge Guillén—al menos en su primera época—, como creo haber mostrado en su ensayo *ad hoc* (10): se nos narra en ella el acceso a la visión del Ser total y abstracto, a partir de la realidad concreta:

¡Asombro!...
Lo extraordinario, y todo.
...Ser nada más. Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
tanto se identifica!

Es decir, esta nueva poesía "lógica" no sería en realidad "lógica": la materia y el tema de su canto estarían constituídos por la aventura, la auténtica *gesta*, del pensamiento para obtener conceptos abstractos; pero en su estructura y razón de ser tendría carácter casi "narrativo", y no se confundiría con el pensamiento lógico, y así su paralelo con el antiguo barroco calderoniano resultaría más accidental de lo que parece a primera vista. Ya advertíamos en el ensayo sobre Guillén: "No es que el poeta se encuentre en principio, desde el mismo origen de su cántico, instalado en ese Ser absoluto, para hablarnos de él. Entonces no habría obra poética, porque un poema, de un modo o de otro, supone un transcurso, un desplazamiento desde un punto de partida, hasta descansar en otro estado. Y como dijo X. Zubiri alguna vez, recordando una frase de Hegel, aunque el ser en general es

(10) En *Estudios sobre la palabra poética*, 1952.

la primera noción que se adquiere, lo es sólo de manera sobrentendida, pues el ser en cuanto tal, distinto y abstracto, sigue siendo siempre la noción última y más difícil. Así, el proceso de la poesía guilleniana consiste precisamente en el despertar al *bien redondeado corazón de la verdad.*"

Por eso, en esta poesía, y en general en toda poesía de terminología abstracta que encontramos recientemente, se nota una íntima cualidad de lenguaje, que constituye su límite y su paradoja íntima. Los términos absolutos de saber lógico no llegan a fundirse con el contexto total del poema, es decir, permanecen flotando sin disolver en el lenguaje poético del conjunto. Esto se explica porque—como aclara W. M. Urban en *Lenguaje y realidad*—la universalidad del lenguaje es diversa de la universalidad metafísica y lógica. En el lenguaje hay una fidelidad de las palabras a un sentido que permite la comprensión, y que se parece a la fidelidad y consecuencia—de carácter "dinámico" y "biográfico"—de una persona respecto a su "personalidad" y a su nombre (que presupone una gran variedad de actitudes vitales e incluso de "conversiones", "arrepentimientos" y "envejecimientos"). Pero tal fidelidad es diversa de la conexión de un "término" con un "concepto", tal como suele verse en filosofía (y la teoría escolástica tardía de la *suppositio* es el primer signo de la conciencia de un íntimo problema lingüístico). Esos conceptos últimos y puros, si no responden a una especie natural ("caballo"), o a una definición formal ("silogismo", "raíz cúbica", "triángulos", "sulfato", "acorde", "menor", "legalidad", "unanimidad"), o a una convención usuaria ("mesa", "martillo", "zapato"), resultan *herméticos* al mismo tiempo que *universales*—"moral", "entendimiento", "vida", "espíritu"—, es decir, tienen tal vez una precisión nítida, intelectual, dentro del orbe interno de las ideas de un pensador; pero, de hecho, ateniéndonos sólo a la palabra como nos la podemos encontrar en la vida, resultan de una gran elasticidad, según los contextos vitales en cada ocasión. Cualquiera de los términos de la última serie enumerada admite una amplia variación analógica; por ejemplo, "moral": "El Real Madrid llegó al partido muy bajo de moral", "Tengo la seguridad moral de que será así", "Espectáculo altamente moral", "El imperativo moral kantiano", "La moral de los antiguos griegos", etc. Urban dice que en el uso metafísico del lenguaje, "las palabras y las frases deben ampliarse hacia una generalidad extraña a su uso ordinario", lo que podría también enunciarse en términos aparentemente opuestos: "deben restringirse a un sentido más preciso que el de su

uso ordinario", porque lo que se "generaliza" en universalidad de significado—es decir, de posibilidad de aplicarse con mayor exactitud—se "restringe" en campo semántico, en alcance: en cuanto usamos la palabra "sustancia" en la metafísica, adquiere más exactitud que en la conversación diaria, pero es justamente a costa de dejar de significar muchas cosas, por ejemplo, "sustancia" de un caldo.

Pues bien: todavía mayor restricción del lenguaje supone el usarlo precisamente en el plano "lógico" y no ya en el "metafísico"; desaparecerán muchas dimensiones, implecciones y matices, para quedarnos en una rígida y hueca armazón, que no coincide tampoco con las "líneas de fuerza" del lenguaje real. Y aquí queríamos venir a parar, porque la metafísica—otra vez en términos de Urban—es un "contexto último", un "contexto de contextos" (más bien que, como dijo Valéry, "un género literario especial": se ha hecho metafísica en diálogos, en poemas, en diarios íntimos y en tratados esotéricos). Pero el lenguaje lógico, el logicismo, en cambio, es siempre inconfundible e irreducible, y por esto hay una desarmonía íntima de lenguaje en la poética intelectualista, y por esto hay una desarmonía íntima de lenguaje en la poética intelectualista, y no por su posible horizonte metafísico (11).

A nuestros efectos, esto quiere decir que la dirección "logicista", en la moderna poesía antirromántica, lleva en sí misma su objeción y su límite, en la entraña misma de su lenguaje. Al mismo tiempo, la otra dirección, la de la "poética de evasión", siempre quedará como solución parcial, porque, como señalábamos, para ser totalmente consecuente con su ideal tendría que privarse del uso del lenguaje, autoaniquilándose. El cierre de estos dos caminos, viniendo ya del previo desengaño del "intimismo" romántico, debe infundir sacro terror a quien pretenda investigar el ser de la poesía. Probablemente habrá que renunciar a una solución exclusivista, basada en poner el acento en una sola dimensión. No lo sabemos, sin embargo. En cualquier caso, siempre se puede seguir investigando sobre la poesía, se logre o no se logre ulteriormente elaborar una poética sistemática y doctrinal; quizá ahora con más abundantes resultados prácticos, si no se parte con una mira dogmática. Para una posible investigación

---

(11) La mejor ilustración de esto es la escuela lingüística llamada "de Viena", que, en conexión con los logicistas ingleses, pretendió remontarse a un lenguaje fijo, de convención matemática.

futura vamos a anotar ahora, después de haber recogido apuntes de una experiencia histórica, otras diversas circunstancias y consideraciones preliminares.

(Concluirá.)

José M.ª Valverde.
Benedicto Matéu, 55.
BARCELONA (España).