

Poesía abierta, poesía cerrada

René Nelli

Traducción: Jorge Fernández Granados

I

La mayor parte de las obras recientes consagradas a la Poesía son profundas y fragmentarias, sugestivas y contradictorias. Si bien nos dejan entrar en el laberinto, no nos permiten salir. Sólo nos descubren avenidas donde perdernos. Como se consagran al mismo tiempo al misterio de lo poético y al secreto del lenguaje, nos ofrecen a veces la clave de lo imaginario, a veces la de lo retórico, pero siempre la una por la otra. Y estas claves sólo abren apenas lo más facticio o lo más artificioso de los poemas.

Se han estudiado mucho los procedimientos y las técnicas de una poesía en la cual lo propio sería en principio las palabras y el acomodo afortunado de su voz en el silencio. Se ha tenido menos interés en la belleza de los "hechos" naturales o referidos, que se integran a nuestra sustancia y, sea cual sea la manera en que nos hayan sido transmitidos, ahí permanecen activos y poéticos, una vez que se han olvidado los vocablos.

Es otra poesía capaz de fugarse de las palabras para sobrevivir a ellas, una poesía por descubrir, ya no en las exquisiteces de su expresión, sino en el arte esencial, en la vida, en la tradición universal. Aún cuando ella no sea siempre anterior a la elaboración verbal, y provenga de esa elaboración a veces, hay que preguntarse si, por casualidad, esa poesía no será una instancia contraria a ésta.

Pero entonces nos encontramos frente a un doble problema: ¿qué relación establecer entre la inspiración y el lenguaje? ¿Podemos hablar, si no de poesía eterna, por lo menos de una poesía que se mantendría constante bajo las modificaciones históricas? En suma, ¿hay una poesía que es por esencia el eco de nuestra naturaleza?

Tales son, en efecto, las preguntas que me formulé en el presente ensayo, y que no me jacto de haber resuelto.

Añado que se trata menos, para mí, de ponerme de acuerdo con las concepciones establecidas actualmente sobre la poesía, que intentar determinar las tendencias sobre las cuales actuará, sin duda, el porvenir de la cuestión literaria.

II

El poema se nos presenta como habiendo podido comenzar indiferentemente de un hecho privilegiado o de una expresión afortunada. Esto quiere decir que pertenece al mismo tiempo a la realidad que imita (de alguna manera) y a las palabras que lo han sugerido. ¿Pero hay una poesía *abierta* hacia la realidad y una poesía cerrada hacia las palabras? En la poesía cerrada, que es literatura, sólo veo dedicación y confusión, técnicas y trucos, carambolas de la casualidad y espejos accidentales, siempre relativos unos a otros. En la medida en que el poema depende del lenguaje y, con mayor razón, si no es más que juego o aventura de éste, las causas de su eficacia —o de su encanto— nos parecen de naturaleza sin suficiente crédito: ellas varían al infinito, no solamente con la evolución de la historia literaria y de sus circunstancias, sino también con los saltos de nuestro humor particular. Hay días en los que, al encontrarnos rebosantes de emoción difusa, las odas más mediocres nos parecen melodiosas o significativas porque les añadimos los artificios del momento. Es posible, si lo deseamos, restituir algún valor a un mal texto sólo por suponerlo escrito hace tres mil años y traducido del Caldeo; o permitirse imaginar, a través de él, las voluntades de estilo de un Cafre o de un Chino. Todo es, para el aficionado al arte, asunto de actitud y de intención.

No ocurre lo mismo con la poesía que parte de la realidad o, por lo menos, que no termina en las palabras. Hallamos en los poemas vivos y en los mitos de la conciencia popular, en una tragedia de Racine como en una novela existencialista, atractivas relaciones que resisten la traducción a otra lengua y aún, a veces, permiten volver a producir encadenamientos de ideas puras en los cuales el valor se manifiesta misteriosamente siempre y cuando

lleven consigo la plenitud de una evocación a través de un súbito acto del espíritu.

Aunque también dichos elementos estén en una cierta medida en función de su devenir histórico y de las circunstancias, ellos se afirman de manera más o menos constante en la poesía de todos los tiempos. La poesía, en busca de lo inolvidable, se confunde con la memoria misma.

Se dirá que enredo las cosas a mi capricho, que la belleza de los cuentos de la tradición o la de las "coincidencias", por ejemplo, se somete siempre a la palabra, aspira siempre a la forma literaria. No obstante, si hipotéticamente se eliminan de una ficción las maquinaciones del estilo, será necesario, si no es destruida con ello, que tome cuerpo nuevamente en una escritura distinta; y esto sólo puede lograrse con una alusión, más o menos directa, a la realidad misma. La poesía, separada de la propensión y del "aura" de las palabras, y sobre todo de las sorpresas de la dicción y de la novedad, entra inmediatamente en una "realidad" que ella supone, que ella evoca o que ella restituye: se vuelve *realizante*. De cualquier manera, el tránsito del lenguaje creador al lenguaje esencial, si se trata de una traducción, por ejemplo, o de la expresión en una forma directa y resumida de una reflexión, pone en evidencia una poesía que no está ligada en absoluto a la palabra. Y si, en ocasiones, el arte poético puede imantar, estérilmente, a las palabras (poesía no transmisible), es evidente que existe ante todo una "instancia" capaz, por sus propias leyes, de tomar el lugar de una realidad que inventaría sus mitos, de un pensamiento que subyacería en las cosas y en los hechos. Así, no sé si aún debemos considerar al lenguaje como generador de poesía abierta y *realizante*. Pero si es verdad que un poema puede comenzar indiferentemente por un hecho inolvidable o por un hallazgo verbal, creo que es necesario distinguir en seguida la *poesía de estilo*, que cierra las palabras sobre sus resonancias, de la poesía de los "hechos" que, sugerida por la naturaleza de las cosas, se abre con amplitud sobre la realidad.

III

Sucede con frecuencia que los eventos de la naturaleza física o social se disponen a sí mismos como fábulas o mitos, y se proponen a nuestro lenguaje como si debieran encontrar en él su consumación. Se diría que disponen del poder de despertar en nosotros un *pensamiento antes del pensamiento* y de invocar a la imaginación. Ocurre como si hubiera, en esos hechos premeditados, un significado dispuesto a aparecer, una tendencia a configurar en lo concreto lo que, finalmente, debe ser nombrado; en resumen: una “poesía-de-las-cosas”. Como si los actos y las experiencias estuvieran para nosotros originalmente en aquello que significan antes de estar en aquello que son. Y poco importa, para el caso, que este significado se instale en el mundo subjetiva u objetivamente. Lo que me interesa es que, frente a una poesía que nace de la excesiva aplicación a las palabras, existe otra, más generosa, que parece evaporarse de los acontecimientos, de la realidad de los fenómenos, o —lo que viene a ser lo mismo— que apela a ellos en garantía de su valor expresivo.

¿De dónde viene, sin embargo, el que no toda la realidad nos parezca bella o significativa, sino solamente algunos “hechos” relevantes? Sin duda, de una inclinación nuestra que halla poético el poder imitar con las palabras aquella parte de la realidad con respecto a la cual le es permitido desplegar toda su libertad estética.

La poesía abierta es asunto de literatura sólo en la medida en que ella presupone nuestra propia gratuidad. Y si, como creo, la poesía escrita no tiene otra función que el prepararnos para otorgar a las cosas *su significado más alto*, y de incitarnos a situar un destino dentro de nuestra libertad, es evidente que ella deberá, primero, tomar la forma de una ilimitación de nosotros mismos a través de la palabra. Es el lenguaje quien nos enseñará a sobrevolar la realidad, a darle sentido, a estructurar el tiempo en un orden legendario, a unificar poesía y memoria.

Pero la impresión que crean en nosotros las cosas, impresión que es el único fundamento posible de una poesía materialista, si bien, en ciertos casos, compone figuraciones susceptibles de reproducirse con palabras (como el pintor lo hace con los colores), no está, por lo común, instalada en el espacio. La esencia de la

poesía radica en captar determinados desarrollos en el tiempo (como el pintor lo hace sobre el lienzo) y de “realizarlos”; es menester utilizar las palabras de un modo muy particular, de manera que actúen como signos que contengan en sí mismos la suficiente vaguedad e incondicionalidad para adaptarse a la expresión de las metamorfosis, la suficiente agilidad para representar lo desconocido, para relacionar el tiempo y erigir allí la estatua de lo que no tiene ordinariamente contorno. La poesía, cuando procede de una impresión hecha por la naturaleza sobre nuestros sentidos, es siempre una *percepción alucinatoria. Pero sólo el lenguaje puede producirnos esa alucinación voluntariamente.*

Sentimos, por otra parte, despertarse en nosotros mitos perfilados o proyectados sobre la realidad, pero que somos incapaces de captar más que a través de imágenes casi viscerales y no explicables claramente. Estos mitos exigen, para manifestarse, una poesía de naturaleza de segundo grado, en la que el poeta se esfuerce por encontrar equivalentes a ese afán de lenguaje que estos mitos le dejan en la garganta, afán que pertenece, también, a ese orden de la realidad. Pero trátase de percepciones de la imaginación o de mitos inefables, la poesía, a medias tramada a través de las cosas, sólo se manifiesta en la medida en que excita un lenguaje activo, creador, que informa de la realidad tanto como la realidad la suscita, y que asciende hasta ella. La poesía, situada o por situar en los hechos objetivos, es traducida *de la misma voz primordial del pensamiento sin vocablos que sustenta la palabra.*

Por esta razón definiremos provisionalmente la poesía como el acto por el cual se circunscribe o se inventa, gracias al lenguaje, una ficción que se desarrolla en el tiempo y que imita o se inspira en la realidad, manteniéndose fuera de los artificios del arte, pero que depende de la evocación de dicha realidad tanto como de una contextura verbal.

Y, con más exactitud, por poesía abierta y *realizante* entenderemos una poesía en esquemas míticos, traducida de la realidad por la imaginación, o experimentada sobre las palabras (y descubierta con la colaboración de sus azares) pero que se rehúsa a *servir de estilo* al yo más arbitrario —o el más necesario, pero, en tal caso, el más sospechoso— del escritor.

IV

Desde el siglo XVIII, Boucher d'Argis, en sus *Variedades históricas, físicas y literarias*, había observado que el poeta abarca en un pensamiento, y con frecuencia en una palabra, el razonamiento del filósofo; mientras que el filósofo, a través de un extenso razonamiento, desarrolla el concepto, la palabra del poeta; y que dicha síntesis o dicho desarrollo caracterizan relativamente a un género del otro. "Es siempre el mismo objeto, dice, la misma naturaleza, la misma verdad que el poeta y el filósofo pintan paralelamente, uno en grande, el otro en resumen y como en miniatura."

No estoy tan seguro de que la esencia de la poesía consista en pintar una realidad dada previamente, preferiría decir: *descubierta antes de ser expresada*. Pero creo, como Boucher d'Argis, que su poder radica en permitirnos descubrirla. El primer carácter de la poesía abierta es el de tender relaciones nuevas entre las cosas. "Cuando el objeto es maravilloso, suscita el pensamiento, amplía la visión del espíritu, el razonamiento filosófico que lo plantea adquiere el nombre de descubrimiento, el pensamiento poético que lo revela adquiere el de idea sublime."

Y sobre ese asunto, Boucher d'Argis, al citar el verso de Virgilio: *Rebus nox abstulit atra colores*, busca explicarse la belleza. "Interrogo a los comentaristas. ¿Qué nos han dicho acerca de ella? Qué tropos, qué figuras, qué alegorías, qué metáforas. Desconozco esta retórica. Pregunto más bien si es verdad, si es falso lo que Virgilio nos ofrece allí.

"Es un filósofo, Descartes, quien nos enseñará que los colores no son sino luz modificada; la noche, al alejar la luz, aleja los colores; de manera que el pensamiento de Virgilio tiene todos los atributos de lo grande, de lo bello, que son primero verdad y luego noticia, profunda, incluso paradójica, opuesta a todo juicio previo."

Sin duda el poeta capta a veces la verdad por una especie de instinto, de entusiasmo, a punta de espíritu. (El poeta que, antes de Lavoisier, tuvo la feliz ocurrencia de escribir que "el fuego era una respiración", no solamente fijó en pocas palabras un poema bellísimo, sino que develó, por añadidura, uno de los secretos del mundo visible.) Pero esta verdad sólo se percibe de esa manera, es decir, *bajo la apariencia de estar en las nubes*. Virgilio no necesitaba ser cartesiano para decir que la noche se lleva los colores. In-

útil indicar, aquí, los diversos procedimientos que se utilizan en poesía para crear relaciones nuevas. A veces, sólo se trata de remozar el punto de vista, quitar la opacidad de la costumbre. A veces, de abstraer de cierta imagen un monstruo encantador: para Ulises, Nausicaa es una palmera; para Picabia, una lámpara eléctrica; para Eupalinos, un templo con los ojos abiertos. Tampoco describiré la historia de la imaginación poética. Ese es asunto de especialistas. Observaré simplemente que, en nuestros días, las relaciones que unen en el poema lo objetivo y lo subjetivo nos obligan —y es una maravilla— a transformarnos en sujetos ficticios (“la bella mujer frente a nosotros / siente sus piernas puras”, y es necesario volverse una joven; “El automóvil amarillo de James sólo está ahí para ver más lejos que nosotros en el otoño”, y es necesario ser automóvil). O bien, nos alejan francamente del mundo que, inanimado, nos presta para existir la poca conciencia que nos esclarece, la cual se trama entonces en las relaciones prestadas a la realidad que imaginamos que existiría sin nosotros.

Pero continuemos: consiento en que a veces el poeta, como sostiene Boucher d’Argis, manipula relaciones que “descubren” una verdad, es decir, en proposiciones que podrían ser verificadas. Poesía y verdad no difieren de naturaleza. La prueba es que la mayor parte de las ideas científicas son sentidas como poemas, tan pronto como en lugar de presentarlas al lector *analíticamente* se las imagina *bajo colores oscuros*.

También estoy dispuesto a admitir con Boucher d’Argis —y con Boileau— que la poesía consiste en el descubrimiento de relaciones nuevas, verdaderas, aunque “veladas”; asimismo, que este descubrimiento tiene lugar por analogía. Pues lo que se denomina propiamente por los poetas o por los oradores como metáforas, similitudes, alegorías y figuras, un geómetra las llamaría analogías, proporciones y relaciones. Todos nuestros descubrimientos, todas nuestras verdades son en el fondo verdades de relación. Y es por eso que con frecuencia el sentido figurado se convierte en sentido estricto y la imagen en realidad.

Pero, ¿qué es lo que se halla “velado”? Toda nueva verdad, me responde Boucher d’Argis, “profunda y sublime”, deslumbra y trastorna el espíritu, y a menudo el corazón. Ahora bien, se atempera este destello “al velarlo y permitir entreverlo sólo a medias como un trazo intenso que se manifiesta y desaparece”. Re-

conocemos aquí la estética un poco fácil del *Grand Siècle*. La respuesta de Boucher d'Argis es una evasiva: sus razones no satisfacen. Es lo "velado" lo que es un "sistema", de eso se trata precisamente. Habría más bien que subrayar que lo que "vela" es lo analítico y que el análisis nunca es poético, que preferimos lo que permite ser pensado en "corto circuito", y que finalmente lo que nosotros deseamos es que *nada preexista al acto poético*. Sólo puede analizarse lo predeterminado. Ahora bien, la poesía no puede ser ni la imitación ni la comunicación de una verdad "predeterminada", so pena de descender al simple lenguaje correcto, al "buen modo" (los estilos más adecuados a su objeto son por lo común los menos poéticos, aunque el objeto como tal pueda serlo infinitamente). La poesía *realizante* que aquí nos ocupa debe a la vez abarcar tanto a las cosas como al lenguaje *creador* y llevar el signo de esta colaboración eficaz entre la realidad y el lenguaje, la cual no permite adivinar si el descubrimiento comenzó antes de o con las palabras. Así se imita no la realidad en sí, sino el acto a través del cual la realidad *se piensa en nosotros*. No puede haber poesía donde sólo hay "comunicación". Y en última instancia, como lo indicó Tristan Tzara, la poesía no es otra cosa que actividad del espíritu.

Planteado esto, todos los senderos son legítimos para alcanzar lo que existe en la imaginación, incluidos los procedimientos del arte. Es posible que Virgilio haya obedecido a una exigencia puramente "literaria" cuando descubrió el destello del verbo inédito *abstulit*, y también que haya sentido la relación *realizante* que se le sugería al mismo tiempo que brillaba frente a él aquella palabra. Pero dudo que esta relación, como tal, esté predeterminada desde el principio como una verdad por "comunicar". La veladura tiende al oscurecimiento de la realidad. Es necesario buscar la imagen en lo oscuro, porque la realidad es oscura y en toda palabra inspirada el mundo *no se reencuentra: se sobrepasa*.

Queda al poeta no confundir las tinieblas creadoras con la oscuridad de la poesía cerrada. En cada época en que las ideas muy elaboradas se multiplican y suministran a la imaginación un estímulo constantemente renovado, es bastante natural que los poetas estén tentados de "comunicar" en lugar de "encontrar", y añadan entonces oscuridad al asunto con el fin de imitar el misterio del descubrimiento en el cual reside el acto verdaderamente poé-

tico. Eso no pasa de ser un remedio para salir del paso: la idea se encarna pero no se remonta. El lenguaje por mucho que desarrolle sus relaciones más secretas, se ahoga en el interior de sus virtualidades; guarda su resonancia, su música para hacerlas interactuar una sobre otra, pero no genera nada que pudiera fundirse con el objeto. En definitiva, se trata de oscuridad y "velamiento". Pero aún falta precisar el sentido de esta búsqueda a oscuras, para comprender las dos definiciones antagonistas que se derivan de ella:

La poesía abierta es el arte según el cual, a partir de experiencias en que el lenguaje y la realidad se compenentran, se plantean relaciones nuevas entre las cosas o entre el espíritu y las cosas, por medio de un pensamiento inmediato (o más rápido que el análisis conceptual) que desconcierta *al espíritu por el corazón*, o *al corazón por el espíritu*, y que es capaz de hacernos imaginar la unidad oscura de la idea y de lo sensible, en garantía de una verdad que no podría alcanzarse más que prosiguiendo con un análisis hasta el infinito.

¿La poesía cerrada? Ella sólo tiene lugar como una falsificación o como la definición contraria. Es la técnica por la cual se consigue expresar con los artificios del estilo (frecuentemente legítimos) una verdad ideal o ya planteada, inventada de antemano, delimitada y humanizada, a través de una escritura que la renueva por medio de efectos de sombra, de reducción, de sorpresa, hasta darnos la ilusión de que su tema no sabría ser agotado por el simple análisis del asunto que ella traduce.

V

Todas las presencias del mundo, todos nuestros estados interiores, nuestras tinieblas, constituyen, al volverse palabra, la poesía más "abierta" que existe. Pero las palabras son incapaces de transmitirla: singularmente, son sólo alusión. Aunque la idea del amor sea en sí misma infinitamente poética, el verbo "amar" no significa nada para el corazón, sino el amor que se experimenta "in-nombrable". De ahí la vanidad de los búsquedas expresivas que giran en torno al atomismo verbal. De ahí, también, la vanidad de los poemas con los que experimentaban no hace mucho tiempo

los italianos, en los cuales sólo desfilaban palabras sin sentido. Los conceptos bien pueden reaccionar subjetivamente unos con otros. Una lista de palabras ordenadas al azar bien puede realizar, en alguna medida, un poema. Pero la poesía sólo comienza bajo un sentido figurado. Como no se prenda de la realidad, sino del acto por el cual el espíritu percibe la realidad, descansa siempre en dos términos por lo menos. O más bien, se halla en donde esos términos se unen: la unidad-lenguaje sólo tiene sentido a condición de tener como relativamente neutros los elementos que relaciona.

Ejemplo: "amo" no es poético, "mis cortinas son blancas" casi tampoco (a menos que llegáramos, por un incremento de atención, a la poesía mística, a la "sobre-evidencia" del ser, de lo cual el lenguaje, por otro lado, no sabe rendir cuenta). Pero

Amo
y mis cortinas son blancas.

(Paul Éluard)

es una evidencia absoluta de la "aparición" que exige que de un sentido directo, puro, inmediato, se pase a la *intención poetizante*, que es lo esencial en ella. Al meditar en estos dos versos llegamos a confirmar no solamente que la poesía tiende a "unidades" de este género (que, en el origen, son relaciones primitivas que vinculan al espíritu "en formación"), sino también que es llevada naturalmente a unirse con sus intuiciones, en las que lo existente se ilumina con su propia simplicidad, y el sujeto en quien esta evidencia tiene lugar la experimenta como una evocación. El acto creador del espíritu se proyecta por sí mismo en "otro sujeto". Por esto "yo" es poético (en su contenido). Por esto "él" (o "ella") también lo es:

Amarilis me dijo que eso era la primavera.

Por esto, en fin, las "ideas" abstractas, llanas, nos conmueven sólo si están relacionadas con un sujeto:

Dije fácil
y lo que es fácil
es la fidelidad.

(Paul Éluard)

O con un objeto captado del interior:

Mujer, pones en el mundo un cuerpo siempre igual
al tuyo,
eres la semejanza.

* * *

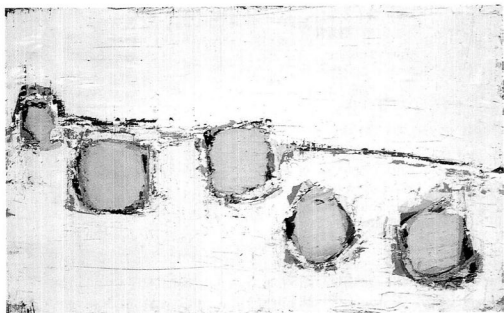
Así vemos que las imágenes más activas están hechas a veces de puros conceptos que han sabido reunirse con lo real sin desprenderse de nuestra subjetividad. En Paul Éluard sucede que las ideas que materializan el mundo se aislan y se poetizan en *su sola transparencia*. Pero, con más frecuencia, tienden a suscitar un hecho poético (es decir, el conjunto de relaciones impuestas a un mundo completamente materializado) que *no tenga más subjetividad que la idea que se busca a través de él*. Y entonces es suficiente para esta poesía despertar los pensamientos que duermen en las cosas, yuxtaponer sin tiempo ni lugar sus relaciones deslumbrantes para alejarnos del mundo, para elevarnos a una conciencia desinteresada, inhumana: aquella que nos hace pasar del ser a la aparición del sujeto que no somos:

Las mujeres al descender de su espejo antiguo
te dan su juventud y su fe
y una su claridad, el velo que te arrastra
a ver secretamente el mundo sin ti.

(Paul Éluard)

* * *

La evolución histórica de la poesía hacia su pureza nativa admite tres estados sucesivos que el poeta recrea, a veces, por su propia



Cinco manzanas, 1952
óleo sobre tela, 38 x 61 cm



Botellas, 1952,
óleo sobre tela, 92 x 73 cm

cuenta. Primero, está tentado a expresar didácticamente la idea que tiene de la realidad. Más tarde, enuncia las relaciones de evidencia poética ligadas con la subjetividad, pero que sólo admiten como poética la relación de esta evidencia con lo subjetivo. Descubre, al fin, que es suficiente hacer descender la realidad sobre las palabras que ella inspira, para hacer con esto una historia concreta *capaz de inventar, como una leyenda, su propia subjetividad*.

VI

La poesía no inventa solamente relaciones entre las cosas, también las inclina hacia la unidad de mitos interiores. Presta nuestra sustancia a los acontecimientos. Inunda de luz subjetiva los hechos que, aunque tengan lugar en el tiempo, despiertan en el corazón resonancias intemporales. Y es con el fin de realizar sus propias imágenes, con el fin de asegurar la unión de lo objetivo y lo subjetivo, que aspira a ajustarse a las exigencias permanentes de nuestra imaginación.

Nos vemos obligados a representar el inconsciente como una especie de resonador visceral donde producen eco los hechos de la naturaleza o las acciones humanas que tienen una semejanza con el drama original que encarnamos. Los mitos más primitivos expresan nuestra estructura, nuestra "situación en el mundo". Son esquemas, abstracciones afectivas, *semejanzas*, de los cuales no sabemos nada claro más allá de su resonancia "poética". En efecto, como corresponden a alegrías o dolores ficticios, quiero decir, no experimentados en ese momento, dan lugar a un fenómeno poético muy elemental: *la afectividad sin designio práctico*. Hay en nosotros, por ejemplo, una herida de *separación*, una cicatriz psíquica que "dramatiza" a su imagen todas las separaciones de las cuales tenemos idea, y que vibra a semejanza de nuestra finitud natural. Y ese mito resuena melancólicamente tanto en los abandonos que nos acongojan como en los que deseamos o nos colman de gozo, a partir del momento en que el tren lanza como siempre su grito fatal o cuando el cielo se cubre de amenazas, igual que en otros días más verdaderamente tristes. El mito es una *similitud, una memoria sin edad*. El dolor que nos sugiere es juego afectivo y... poesía pura.

Inútil buscar en otra parte que en nuestra naturaleza, donde el mal de toda finitud coincide con la desgracia de nuestra esencia limitada, la explicación de lo inmediatamente poético, de su *lenguaje siempre herido*, que involucra su propia imagen en el significado de las cosas.

Los grandes poetas sobresalen siempre por haber captado bajo lo "velado" haces de actos míticos, unidades legendarias que, lejos de traicionar la realidad inmediata, preservan por el contrario su complejidad simbólica y el destino que le es inherente. Acogen en sus intuiciones mucho más de lo que expresan, mucho más de lo que saben, y parecen, así, magos que, habiendo fotografiado la luna, nos invitan después a contar, sobre la evidencia, sus habitantes con una lupa. Disponen, con las palabras, de vibraciones y de referencias inagotables, gracias a las cuales investigan el infinito del hombre. Y bajo el aspecto de búsquedas formales, obsesionados por una preocupación literaria, consiguen estimular casi todas nuestras resonancias y conciliar los ecos contradictorios en ellas.

No citaré aquí ejemplos sorprendentes. Reompongamos el fragmento célebre del libro II de la *Eneida*, en el que Eneas, al descubrir a Helena protegida tras las sombras de un templo, se precipita espada en mano hacia ella para inmolarla en nombre de su patria, de cuya ruina la cree culpable. Y he aquí que entre los resplandores del incendio Venus lo toma del brazo y, apartando con un gesto el velo que separa lo visible de lo invisible, le muestra la fatalidad de los dioses ensañada en el castigo: Palas desde lo alto de la ciudadela blande su terrible Gorgona, Neptuno arranca los muros de Troya con su tridente.

No haré el ridículo de comentar este texto, o más bien, el recuerdo que guardamos de él. Me será suficiente subrayar lo que la imaginación puede directamente percibir y que el análisis destruiría: vínculos sugeridos, relaciones imaginadas entre las llamas y el deseo intenso, entre el amor y la muerte (lo que no es nuevo, seguramente), entre la belleza y el crimen, entre la fatalidad y la conciencia que nos libera de ella, entre lo invisible y su manifestación, entre el "sentido" y lo "velado", en resumen: una acción maravillosa que repercute en todos los planos de la realidad.

¿Pero cómo es esto posible? La conciencia concreta, el lenguaje, ¿adivinarán la unidad del hombre y del mundo nada más con

mirar los sucesos en el espejo de nuestras tinieblas? Sin duda, como decía Novalis, el poeta es un “inspirado del lenguaje”: al dejarse llevar por las palabras, su espíritu se aventura en no sé qué epopeya donde ellas alcanzan a penetrar antes que él. Pero el que la esencia de esta poesía sea *separable* de las palabras que la han transmitido y que sus hallazgos puedan brillar aún bajo otros vocabularios es precisamente lo que más tarde *ratifica* las virtudes de la voz que, *una vez liberada, se funde con nuestros mitos naturales.*

¿En qué consiste entonces la belleza de la poesía “mítica”?

1º En que es el lugar ideal en donde se revelan los pensamientos-cicatrices del hombre, donde están representados antes de ser concebidos, donde sus referencias simbólicas hallan semejanza y testimonio.

2º En que también ilumina en las cosas una *pseudo-finalidad*: nos parece que a través de ella la realidad tiende a completarse en conciencia, que es una posibilidad de pensamiento o de lenguaje, el llamado de una idea que, prisionera de los hechos, se liberaría a través de nosotros.

He aquí una historia verídica que tomo prestada de Joë Bousquet, donde se perciben espontáneamente las maquinaciones de una realidad que piensa por nosotros:

“No todas las luminosidades le convienen a las joyas de Silvia. Pasea sus perlas por la mañana. Un día, encontró a una amiga de pensión que hacía sus compras.

“La detuvo para pedirle noticias acerca de su marido que iba a morir. Y adivinando toda la miseria oculta en su timidez, la siguió a la frutería y a la farmacia, buscando una ocasión de ayudarla.

“En la carnicería, Silvia ya no se contuvo. Mientras que la amiga buscaba en su bolso para pagar la rebanada que necesitaba el tuberculoso, puso ostensiblemente sobre el mostrador la suma requerida.

“Pero apenas había soltado los billetes cuando la otra se lanzó sobre ellos, buscó las llamas para destruirlos, los arrugó en la mano de Silvia, irritada hasta las lágrimas de encontrarse con un rechazo inquebrantable como la fortuna.

“En fin, la pobre mujer, para deshacerse de ese dinero tuvo la idea de plantarlo en el escote de la burguesa, en el sitio donde brillaban las perlas, entre el pecho y el cuello de la blusa. Hundió los papeles con tanta fuerza que el hilo del collar se rompió, y ahí

estaba todo el mundo en cuatro patas para recoger las perlas desparramadas.”

3º La poesía mítica nos conmueve porque es una *figura-tiempo*, un cuento que se despliega con tal armonía que el pasado parece prefigurar el futuro, implicarlo, y donde, según el desarrollo de esta simetría, el futuro acompaña al pasado en una presencia ordenada que sucede al devenir y devuelve el tiempo a la coexistencia. Esta armonía preestablecida, esta transformación del tiempo en espacio (tan nítida en Shakespeare, por ejemplo) haría decir a Novalis que la gran poesía es necesariamente *profética*. Sin duda ella traduce en belleza nuestro imperioso deseo de ver el tiempo *completado*, desarrollado en visiones, y los sucesos, como los días transcurridos de una vida, confundidos en nuestra transparencia interior.

VII

Este significado es, efectivamente, tan poco objetivo que comienza y termina con nuestra libertad. El universo no tiene atributos poéticos. Para el indiferente es seguro que es indiferente. En un sentido estricto, toda la realidad podría conmovernos si fuéramos absolutamente libres con respecto a nuestro destino total: el poder de significado que atribuimos a los sucesos y a las cosas está en función de nuestra *calidad* de ser. En efecto, liberarse de un acontecimiento es siempre sustituirlo por una imagen, presente o futura, aceptada o aceptable. Al punto que la belleza, como la felicidad, corresponden aquí a un momento de equilibrio que se establece milagrosamente entre nosotros y el mundo, cuando estamos preparados para aceptar la realidad y para adaptarnos a nuestra finitud. Asimismo, darle a las cosas el más alto significado que seamos capaces de soñar anula la presión que ejercen sobre nosotros. Es afirmar que estamos separados de la desgracia. Como esos poetas que no saben ver sino belleza en las catástrofes que atraviesan. Es, al mismo tiempo, transformar la realidad, en la medida en que el tiempo la revoca, en una subjetividad pura que no es más nuestra que de las cosas, pero que constituye la trama siempre recomenzada donde nuestra libertad busca los signos que la expresan.

La belleza reside mucho más en la conciencia que nos hacemos de las formas, en tanto que a través de nosotros ellas liberan su sentido, que en la aprehensión de las cosas, en tanto que ellas pertenecen a la realidad. Desde esta perspectiva, rebasan siempre el significado práctico que les dan nuestros sentidos: se deshacen incesantemente para tentar nuestra libertad, para recrear en nosotros, bajo los estados del placer o la felicidad, una iluminación que es para nuestro espíritu *la alegría de liberarse en el ser de las cosas*. Somos libres cuando podemos prestar el sentido que nos place a nuestro tránsito a través de las formas y de los actos. En la medida en que la realidad se pliega a esta libertad y se integra a ella existe toda la poesía.

Habitualmente no somos tan libres frente a los sucesos que nos atañen. De las verdaderas tragedias en las cuales nos vemos implicados no percibimos la belleza sino en el recuerdo que iluminará más tarde al personaje interior que, sin saberlo entonces, interpretábamos. Liberamos una actitud con respecto al recuerdo que encarnamos. *Y es a la manera de un recuerdo que la emoción poética nos libera de nosotros mismos*. La fatalidad (como es bastante visible en algunos poetas modernos como Guillevic y L. G. Gros) se exterioriza en él, se mira en perspectiva; la libertad se profundiza y el poema es recuerdo del presente o memoria anticipada.

Lo anterior no resulta novedoso. Pero todo se complica si se trata de experimentar los mitos en los que se funda nuestra esencia. Si se inspiran en la realidad objetiva se requiere para "poetizarlos" prestarles una libertad absoluta. Nuestra imaginación los destaca como puede de esa circunstancia indiferente que debe admitir todas las permutaciones. *Entonces todo puede parecerse a todo y la imagen se libera por disolvencia*. Pero cuando el lenguaje por sí mismo apela a la realidad en testimonio de su veracidad se imanta de mil azares. Los sucesos poéticos, creados por las palabras o evocados por la realidad, tienen siempre el aire de coincidencias, porque su "necesidad" es de naturaleza estética. Fuera de la estética son fortuitos. Puesto que sólo tienen sentido en el pasado, el mundo nombrado es el mundo transcurrido. Aunque ese mundo dispone de futuro.

Dicho de otra manera: las palabras son actos extraídos del significado de las cosas que sólo existen *en la memoria*. Si lo llevamos al extremo: son *lo inolvidable*. Lo mismo que en la forma poética,

en el hexámetro rítmico de los antiguos, por ejemplo, el carácter ambivalente del vocabulario, en el cual lo propio es ser destino en los seres que designa y libertad en su significado “imaginario”, estaba nítidamente marcado por los tiempos de la respiración, que de sílaba en sílaba creaban una simetría y estructuraban minuciosamente el devenir, donde el acto recae en la conciencia. *Nada más emotivo para nosotros, modernos, que escuchar palpitar la pasión de Dido en el mismo ritmo que la tempestad que ha lanzado a Eneas sobre sus playas.* En la poesía rimada, es todavía en el umbral de la materia sonora —y del automatismo— que la rima viene a encarnar el tiempo que separa el pasado del futuro, y a enunciar incesantemente *el llamado a la memoria y a la esperanza que es lo esencial del lenguaje inspirado.*

Si esto es así, que el poeta hable por hablar —y no para expresarse— y volverá al ámbito natural de la imaginación. Todos los mitos reprimidos durante su esclavitud, es decir mientras estaba agobiado por un destino concreto, ascienden a su conciencia a partir de que inventa una libertad futura. En los azares verbales se encuentra obligado a dar a su liberación, para que consiga expresarse, un contenido a la vez indiferente y necesario. Prueba que la libertad del arte se inscribe en un sistema de extremos rimados impuesto de antemano por el destino y la naturaleza, donde es necesario que todo parezca como si él hubiera escogido las rimas.

Solamente a ese precio la inspiración es libre con respecto a las circunstancias. Ella abre los mitos a través de los cuales la poesía puede pasar extrayendo de la realidad los símbolos de su indiferencia, a la que ella quiere darle sentido. Y si los mitos parecen informar de la realidad es solamente en la medida en que reencontran en las palabras la virtud alucinatoria que prestamos a los actos separados del presente. Aunque, por esencia, sólo pueden completarse con el favor de una experimentación conducida por *el azar de las palabras.* Es decir, en circunstancias tales que el lenguaje exprese *también*, al transitar del presente al pasado, el acto de libertad por el cual recomenzamos, idealmente, a existir, a imagen de nuestra misma vida, que el tiempo lleva a la idea.

VIII

Recapitulemos: he intentado definir una poesía que se desprende y prescinde de las palabras, que no se revoca al emigrar de una lengua a otra y que, vertida al lenguaje llano, no deja de ser transmisible. La he opuesto a otras poesías que se imitan a sí mismas o se aprisionan en las palabras, sea a la manera de la poesía didáctica que expresa un asunto preexistente, sea a la manera del “trovar clus” que añade artificialmente oscuridad al asunto para, más tarde, fingir haberlo inventado y así aportar a su materia ornamentos más o menos nuevos, más o menos singulares: el estilo, en pocas palabras.

Me he preguntado después si no habría en la realidad una especie de poesía objetiva, un conjunto de “trampas del pensamiento” ya tendidas que nos dictan las palabras y de las cuales finalmente estaríamos cautivos. *La realidad contra el lenguaje*. De ninguna manera: el poema no puede reflejar lo que es ni abordar la realidad sin reinventarla *en la sombra*. De otra manera, aún sería didáctico. Por lo demás, tenemos conciencia de la acción de las cosas sobre nosotros por su misterio verbal. Incluso cuando las relaciones que nos sugieren se reducen a las que descubren el sabio y el filósofo, permanecen veladas a un mismo tiempo en el infinito de las cosas y en la ambigüedad del lenguaje. Si podemos descubrir tales relaciones por analogía es que vibramos con semejanzas no conceptuales que son, incluso relacionados con la realidad, la obra y el milagro de las palabras. Es así como la realidad, con su rayo de belleza, y en la medida que *proviene del tiempo pasado* —es decir, a cada instante— *se confunde con la invención secreta que duerme en el vocabulario y halla en él su libertad*. La poesía no es sumisión a la realidad sino afirmación de una libertad que sólo puede manifestarse al imaginar sus dificultades.

El lenguaje, entonces, representa la libertad poética que, para establecer entre las cosas sus relaciones gratuitas, tiene a los hechos por un *equivalente del espíritu que imagina*. Como lo había presentado Novalis, y más recientemente los surrealistas, el lenguaje inspira al poeta con la condición de que hable por hablar (“hablar sin tener qué decir”: Paul Éluard). Si esto es así, sería como consecuencia de una experimentación llevada a cabo en el azar de las palabras que los vínculos se inventarían, que las fábulas se destacarían, ya que se trata del sueño del lenguaje.

Vemos, en efecto, que no hay más en los sueños que en las palabras. Soñamos como pensamos: con palabras.¹ Sin embargo, de noche habitamos el lenguaje, le somos interiores; posee todas las dimensiones, agota todos los espacios, sigue su pendiente, asciendo hacia su luz, se descompone en su propia fantasía. No soñamos sin hablar (nuestros sueños están entre los dientes). Tampoco hablamos sin imaginar. Y como la razón se borra en las tinieblas, no hay que asombrarse de que los sueños se den a veces por “juegos de palabras”. El pintor Hans Bellmer me contaba no hace mucho que, al despertarse una mañana, había podido retener en su memoria la visión de diez piernas de seda, al mismo tiempo que escuchaba a su mujer decirle: “no digo”. Al despertar, todo vuelve a las palabras como tras un carnaval. Sólo quedan los vocablos prácticos que encierran nuestro espacio en tres dimensiones y el mundo donde “A” es “A”. Pero nuestra duración siempre entraña la palabra. Somos, presentes o ausentes, un monólogo sin fin y es nuestra voz quien nos empuja hacia las tinieblas supremas. ¡Pueda la última palabra que nos pronunciase ser la de un sueño sin despertar! ¡Pueda dilatarnos infinitamente, impulsarnos a todos los espacios como las velas y liberar nuestros límites!

No obstante, desconfiamos mucho de ese lenguaje que nos permite soñar tan bellamente. Puesto que es capaz tanto de encerrar en él la poesía como de abrirla al universo, y, en el caso de confiscar para su provecho sus propios recursos, da lugar a ejercicios muy respetables pero que no tienen más valor a nuestros ojos que la heráldica o la herrería. En la poesía abierta —que, por otra parte, en nuestra época sólo parece reinar en las obras donde los hallazgos de estilo son tenidos por secundarios y donde, de cualquier manera, los esquemas emotivos salvan a grandes pasos el vocabulario (las novelas, por ejemplo)—, puede constatarse que, después de haber contribuido sin duda a *inventar los mitos, el lenguaje se borra detrás de ellos*. La poesía, así sorprendida, sólo puede

¹ Acerca de las cuales el matemático Tannery decía que, aunque silenciosas, íntimas, emiten un sonido capaz de influir el oído tal vez hipersensible de personas inmersas en la hipnosis.

ser una “cosa alada” y voladora, que aparece a grandes rasgos y como en transparencia sobre una trama que acepta ser “banal”: electriza las palabras —o más bien las frases— pero no se deja atrapar por ellas. Y entonces se reconoce que el lenguaje ha sido *realizante*, puesto que las relaciones a las que nos somete son a la vez gratuitas y necesarias, y siempre de tal modo que hubieran podido comenzar en la realidad y estar configuradas en ella (lo que efectivamente corresponde en las palabras al azar creador, que también en la realidad es azar, pero “significativo”, debido a una coincidencia o a un ritmo que integra, informa o eterniza el tiempo y nos comunica la ilusión de haber una estructura imaginaria que puede aparecer bajo las especies de la realidad). Por eso también se confundiría con la percepción que tendríamos de las analogías, de las *formas-tiempo*, de la configuración de los sucesos, si tuviéramos la suficiente libertad con respecto a ellos como para observar la fatalidad de su transcurso separarse del nuestro. He mostrado suficientemente que, salvo en las raras ocasiones en que milagrosamente vemos los actos en su belleza desnuda, estamos forzados a sustituir *el estado de gracia en el que deberíamos estar frente a las cosas por un estado de gracia frente al lenguaje*.

¿Es decir que la poesía tiene completa libertad con respecto a las circunstancias? No. Por libre que sea en cuanto a su materia, y aun si esta materia *es una relación* establecida entre la realidad y el lenguaje, o mejor: entre la realidad y el tiempo donde es nombrada, obedece a leyes que son las de nuestra estructura afectiva. La poesía, artefacto que integra el tiempo, tiene así el mismo comportamiento esencial que el espíritu que sobrevive sin cesar como abstracción —o como acto puro— en el tiempo idealizado. Vive de analogías temporales que son reveladas y destacadas sobre las cosas según exigencias míticas de nuestra naturaleza. Quiero decir: según exigencias de la conciencia por la cual *experimentamos lo afectivo como semejanza* dentro de lo universal.

Si se quieren, pues, fijar los límites de la poesía, se les encontraría en su fenómeno verdadero que es psicológico, en las resonancias de nuestro ser que ella descubre al contacto con la realidad —que también está por develarse—, y, en fin, en las leyes mismas del lenguaje que, sin duda, puesto que pertenece a la naturaleza de los seres y a la naturaleza del espíritu, nos permite, con pleno azar, establecer las relaciones que realizamos entre las

cosas, y de manera más general, entre lo subjetivo y lo objetivo. Poesía *realizante* que, en cierto sentido, crea el mundo y, en todos los casos, afirma nuestra existencia en el seno de todas las semejanzas que suscitamos.

Añado que si el objeto y la palabra hacen uno, resulta necesario con esto *no reducir el mundo a las palabras, sino las palabras a su verdad*. El papel de la poesía no es hacernos escribir poemas cerrados, sino enseñarnos *a ver el mundo sin nosotros*. Lo que no deja de producirse cuando, a partir del lenguaje, apresamos en nuestra pureza interior, como una luminosa "gracia", su aparición en nuestro ser. La poesía es, en última instancia, el descubrimiento del destino de las cosas y del sentido de nuestros propios actos en el espejo de nuestra libertad de *imaginar*. Inútil precisar que tiende a convertirse en *actitud moral* para todos los hombres y no solamente en el talento de algunos.