

Lo no-poético en la Poesía

Radoslav Ivelić K.

I. La antipoesía y lo no-poético.

Bajo la denominación de *antipoetas* se agrupan, a lo largo de la historia, escritores que deliberadamente han querido hacer *antipoesía*, como manifestación de repudio a lo que el consenso de una época llama *poesía*. Recordemos, entre otros, a los *dadaístas*, quienes, en amarga reacción contra la civilización que no supo evitar la Primera Guerra Mundial, decidieron barrer con todos los valores de la cultura moderna.

También en Chile han surgido *antipoetas*; basta mencionar dos prestigiosos nombres: *Vicente Huidobro* y *Nicanor Parra*¹.

La *antipoesía* puede ser, efectivamente, un atentado contra la poesía, o bien señalar un rechazo a moldes estereotipados y una apertura a nuevas formas que ensanchan el lenguaje poético. En este último caso, la *antipoesía* es, paradójicamente, verdadera poesía o —por lo menos— precursora de nuevos horizontes en el Arte.

Lo no-poético en la poesía, en cambio, es un término que designa los elementos que, en sí, no son poéticos, pero que dentro del poema sirven de materia, de preparación a la expresión poética, o bien de premeditado contraste.

¹ En más de una ocasión, Vicente Huidobro se califica como antipoeta: "Aquí yace Vicente antipoeta y mago" (*Altazor*); y en su manifiesto *Non Serviam* proclama una era nueva para la poesía: "El poeta dice a sus hermanos: Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada".

En cuanto a Nicanor Parra recuérdese su libro *Poemas y Antipoemas* (1954). Para este escritor, el antipoema "no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista —surrealismo criollo o como queráis llamarlo—, debe ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético. Falta por demostrar que el hijo del matrimonio del día y la noche, celebrado en el ámbito del antipoema, no es una nueva forma del crepúsculo, sino un nuevo tipo de amanecer poético" (*Atenea*, N° 380-381, abril-septiembre, 1958, págs. 46-48).

II. La antinomia “poético-no poético”.

El principal problema que plantea la antinomia *poético-no poético* se debe a la polisemia del término *poesía*:

(La poesía) es un quehacer que se manifiesta en las más diversas expresiones espirituales, y tanto en la literatura como en las otras bellas artes y en un paisaje natural pueden hallarse emociones estéticas que suscitan un deleite propio de lo que entendemos por poesía (la poesía de un lago, la armonía poética de un óleo, etc.)².

Por “Conceptos fundamentales de poética” se entiende aquí lo épico, lo lírico y lo dramático...³.

Poesía escrita me parece, me sigue pareciendo siempre que es expresión (como la musical, etc.), de lo inefable, de lo que no se puede decir, perdón por la redundancia; de un imposible. Literatura, la expresión de lo fable, de lo que se puede espresar, algo posible⁴. (Respetamos la particular grafía del autor).

Las citas anteriores oscilan entre dos tendencias extremas: por un lado se identifica Poesía con Belleza, Arte con Estética —la poesía sale a nuestro encuentro en todas las esquinas—. En el otro extremo, lo poético quiere alcanzar contornos propios, convertirse en Poesía Pura, desprovista de toda vestimenta extraña:

*Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!*

(Juan Ramón Jiménez).

La identificación de belleza con poesía siempre ha provocado confusiones. Además, no se puede desconocer que, si bien lo poético y, en general, todo lo artístico —como tal— es intransferible, las artes no están separadas por compartimientos estancos: existen entre ellas ciertas afinidades, en mayor o menor grado según el caso.

Apoyándonos en este criterio, que la evolución de las formas artísticas ha confirmado, dividiremos lo *no-poético* en tres aspectos:

² *Diccionario de la Literatura Española*. “Revista de Occidente”. Madrid, 1953, p. 570.

³ Staiger, Emil: *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid. Ed. Rialp, 1966, p. 21.

⁴ Jiménez, Juan Ramón: *Poesía y literatura*. University of Miami, Hispanic-American Studies, núm. 2, s. a.

—ARTISTICO: manifestaciones novelescas, dramáticas, pictóricas, musicales, escultóricas, etc. Es decir, expresiones correspondientes a las demás artes.

—BELLO NATURAL: lago bello, montaña bella, sol, árbol, desierto bellos; porque la belleza natural sí sale a nuestro encuentro en todas las esquinas, cuando sabemos abrazar las cosas amorosamente, identificándolas con los dolores y alegrías del hombre.

—AESTETICO: todo lo que pertenece a una esfera distinta al valor estético (especial interés tiene, para nuestros propósitos, el análisis del lenguaje común).

III. Integración de lo no-poético a la Poesía.

1

Las clases de Arte —lo acabamos de decir más arriba— no están separadas por muros infranqueables. Cada una de ellas puede servirse —como soporte o materia— de ciertos elementos de otras expresiones artísticas. No se trata, desde luego, de una yuxtaposición o mezcolanza; así, en el caso de la Poesía, los elementos ajenos a su propio lenguaje adquieren fisonomía poética.

Por tratarse de una expresión verbal, es obvio el contacto de la Poesía, con la Novela y el Drama.

Lo Narrativo encuentra su sitio dentro de la Poesía, cuando sirve de soporte al choque de las metáforas poéticas:

HALLAZGO

*Me encontré este niño
cuando al campo iba:
dormido lo he hallado,
sobre unas gavillas . . .
o tal vez ha sido
cruzando la viña:
al buscar un pámpano
toqué su mejilla . . .*

*Y por eso temo,
al quedar dormida,
se evapora como
rocío en las viñas . . .*

Si consideramos como un cuento este poema de Gabriela Mistral, se convierte en un relato muy extraño y que —como tal— no tiene valor; ningún cuentista se atrevería a firmarlo como suyo: una mujer encuentra a un niño, pero no está segura dónde lo halló. Más aún, existe una curiosa relación de causa a efecto: porque le tocó la mejilla, teme que el niño se evapore.

En esta ocasión, Gabriela Mistral ha tendido un puente entre lo novelesco y la Poesía; ha usado el valor narrativo de la palabra, para que sirva de columna al choque poético. El sentido del poema, por la misma razón, es poético y no novelesco; la relación lógica de causa a efecto (“y POR ESO temo”) se convierte en relación poética de causa a efecto: PORQUE el niño es un ser en formación —un pámpano—, la poetisa teme que, debido a su desvalidez, “desaparezca”. La expresión dubitativa de la primera estrofa, a su vez, sugiere el misterioso futuro pleno de posibilidades que puede tener ese niño: racimo maduro o trigo fértil.

También el diálogo —modalidad de expresión lingüística utilizada por el Drama para dar forma a los personajes— puede estar al servicio de la Poesía:

JAMAS

*Ante nosotros las olas
corren, corren sin cesar,
como si algo persiguieran,
sin alcanzarlo jamás.*

*Dice la esposa: ¿No es cierto
que nunca habrás de tornar
junto a esa mujer lejana?
Y yo le digo: “¡Jamás!”*

*Ella pregunta: ¿No es cierto
que ya nunca volverás
a celebrar su hermosura?
Y yo contesto: “¡Jamás!”*

*Ella interroga: ¿No es cierto
que nunca habrás de soñar
con sus fatales caricias?
Y yo contesto: “¡Jamás!”*

*Las olas, mientras hablamos,
corren, corren sin cesar,
como si algo persiguieran,
sin alcanzarlo jamás.*

*Dice la esposa: "¿No es cierto
que nunca me has de olvidar
para pensar sólo en ella?"
Y yo le digo: "¡Jamás!"*

*Ella pregunta: ¿No es cierto
que su imagen borrarás
de tu mente y de tu alma?
Y yo murmuro: "¡Jamás!"*

*Los dos callamos. Las olas
corren, corren sin cesar,
como si algo persiguieran
sin alcanzarlo jamás.*

(Manuel Magallanes Moure).

Se comprende que en este diálogo el carácter de los "personajes" no está desarrollado, como ocurre en el Drama; el coloquio está en función del estribillo, gracias al cual se produce el choque poético: las olas no valen como simple paisaje, sino que son ellas las que elevan el poema a símbolo del aislamiento afectivo.

Son muchos los poemas que, al estructurarse, confieren armonía a las palabras, en virtud del ritmo (metro), de la rima, de las aliteraciones... de la ordenación del material sonoro; en suma, se trata de la relación Poesía-Música, que tanto ha seducido a algunos poetas. Lo cierto es que, intuitivamente, el poeta logra una correspondencia entre material acústico y contenido; compárense estos dos fragmentos de Pedro Prado, pertenecientes a distintos sonetos:

*Yo soy aquél a quien no modelara
caricia de mujer en tierna infancia,
un boceto inconcluso, un alma rara
siempre como sumido en la distancia.*

*Callado, solitario y pensativo,
gestando estoy la madre que yo añoro;
su remoto recuerdo apenas vivo,
cuando empieza a surgir me turbo y lloro.*

*Mil gorriones en loca algarabía
—un corazón en la ciudad inmensa—
modulan en los aires una intensa,
extraña y multiforme melodía.*

El ritmo difiere claramente en uno y otro caso; las vocales más graves (a-o-u) son las que predominan en el primer fragmento, en correspondencia con el sentimiento de orfandad. En el segundo, en cambio, sobresale la vocal “i” —la más aguda de todas—, y la “e” —que sigue a la anterior en brillantez—; la rima, que acentúa la “i”, entrelaza las palabras “algarabía” y “melodía”, reforzando su expresividad; se trata de un soneto en el que Pedro Prado sugiere, a través de los gorriones, un alegre y fresco amor juvenil.

Por otra parte, los términos *canción, balada, variación, nocturno, serenata, preludio* . . . sirven de título a numerosos poemas; incluso la estructura de algunos de ellos busca adecuarse a las formas musicales (el lector puede encontrar abundante material de comprobación en los libros de Federico García Lorca “PRIMERAS CANCIONES” y “CANCIONES”).

Pero, frente a la riqueza de tonos de la Música, la Poesía —como material acústico— palidece. Lo fonético alcanza valor *verbal*, en correspondencia con el sentido poético.

La Poesía puede conectar sus imágenes con el movimiento coreográfico; se trata, desde luego, de una danza no real, sino *sugerida* a través del ritmo y de las metáforas. Son conocidos los poemas de Gabriela Mistral en que todo el universo entra en ronda, para expresar el anhelo de unión de la humanidad: el corro empieza uniendo a los niños de un país; se ensancha hasta cruzar las fronteras para incluir en su movimiento —“las manos tejiéndose irán”— a los niños de naciones adversas . . . los hombres, avergonzados, “riendo en la ronda entrarán” (“RONDAS DE NIÑOS”). Pero el corro continúa creciendo —“haremos la ronda infinita”— (“¿EN DONDE TEJEMOS LA RONDA?”) hasta alcanzar proyecciones cósmicas:

*Los astros son rondas de niños,
jugando la tierra a mirar . . .*

(Todo es Ronda).

Como puede observarse, la “danza” poética va más allá del movimiento corporal humano, o si es el hombre el que baila, lo hace en un escenario imposible de realizar:

*¡Haremos la ronda infinita:
la iremos al bosques a trenzar,
la haremos al pie de los montes,
y en todas las playas del mar!*

(G. Mistral: *¿En dónde tejemos la ronda?*)

La sugestión de ingravidez que alcanza el cuerpo humano en la danza, también puede servir de expresión a la Poesía. Recordamos, en este sentido, un poema de Juan Guzmán Cruchaga, en que la ceniza —“ceniza pura, sin peso”— danza metafóricamente en el “aire silencioso”, separada de ansiedades, fatigas, nostalgias y sueños:

*¡Ceniza, qué fácil danza,
qué libre danza, ceniza!*

2

En un primer asedio hemos seguido a la Poesía —en somera visión— en su afán de atraer hacia sí las expresiones artísticas no-poéticas. En esta segunda parte estrecharemos el cerco para analizar lo no-poético en la interioridad misma de los elementos lingüísticos que utiliza la Poesía para realizarse: el valor significativo de las palabras y su estructura gramatical.

¿Qué diferencias existen entre el lenguaje común y el poético? Una primera cala nos permite apreciar que el lenguaje común es denominativo: nombra las cosas sin ser las cosas mismas. Este valor referencial, que nos remite a algo distinto de la expresión lingüística, tiende a desaparecer en muchas oportunidades, para darnos la impresión de que entre el término y lo mentado hay identidad; cuando alabamos o cuando vituperamos a una persona, nuestras palabras van reforzadas por el tono, el timbre, la altura, el ritmo de la expresión... y deseamos fervientemente encontrar los términos adecuados para que nuestro elogio o nuestro insulto se adecue, exprese, SEA lo que queremos transmitir.

Es el anhelo que tan acertadamente expresa Jorge Díaz en su drama “EL VELERO EN LA BOTELLA”, donde “da forma a un personaje mudo —David—. Pero su mudez no es fisiológica, sino ontológica; el verbo se acurruca en su interior, prisionero del ambiente que lo aplasta —velero en la botella—. Sin embargo, otro personaje —Rocío— hace florecer su palabra:

*“Tengo la impresión de que si digo viento se va a desatar
un temporal. Si digo locura voy a terminar loco”⁵*

⁵ V. nuestro ensayo *El teatro y su verbo. En torno a la dramaturgia de Jorge Díaz*. Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1969, p. 19.

La psicogénesis de la poesía se debe —nos parece— a este afán tan humano de acercar nuestro lenguaje referencial, pobremente informativo, a una expresión no alusiva, no indicativa, sino que se baste a sí misma:

*Que el verso sea como una llave
que abra mil puertas . . .*

recomienda Vicente Huidobro, en su poema “ARTE POETICA”. Actitud que nos recuerda el “Abrete, sésamo”: palabras mágicas, llenas de potencias ocultas del cuento oriental.

Pero el signo mágico se distingue de la poesía, porque en aquél la superstición humana convierte realmente el signo en la cosa, mientras que la fantasía poética —como todo arte— presenta el objeto con tal fuerza, con tal convicción, que “parece” ser idéntico a él. Se trata de una *ilusión* . . . pero ilusión tan profunda, tan reveladora, que nos pone en contacto con la médula de las cosas.

En consecuencia, la primera integración evidente de lo *no-poético lingüístico* a la poesía, consiste en utilizar la significación de las palabras en su sentido habitual, para que sirvan de preparación al choque poético, o bien de contraste con éste. Un ejemplo muy claro lo ofrecen los sonetos de Pedro Prado: la mayoría de sus cuartetos se mueven en la esfera de lo designativo, denominativo; sirven de referencia que enmarca, que orienta nuestro espíritu, para elevarse a lo poético en las dos últimas estrofas.

Por parecernos particularmente ilustrativo, transcribiremos el siguiente soneto:

*Con un lento vagar ensimismado
sin rumbo alguno y el deseo ausente,
atravieso los bosques, cruzo un puente,
y sigo entre los surcos del arado.*

*Al llegar a la altura del collado,
veo el milagro de la tarde ardiente:
un mar eterno surge inexistente,
entre las islas de un país soñado . . . !*

*Ante la inmensidad que me anonada,
absorto en lejanía y pensamiento,
soy un río rizado por el viento*

*que inmóvil al subir la marejada,
transido de oración y maravillas,
ensancha como un sueño sus orillas,*

correspondencia del soneto de Pedro Prado analizado más arriba: lo viejo, lo caduco se ha servido del lenguaje común, gastado por el uso siempre idéntico que los hablantes hacen de sus componentes. La poesía, en cambio, ha traído lozanía, frescura en la expresión, creando una perfecta correspondencia entre forma idiomática y sentido poético.

El lenguaje común, en su intento por hacerse expresivo, en su afán de cobrar vida extrae significaciones novedosas a las palabras: “el corazón me golpeaba como martillo”... “se me subió el corazón a la boca”... “el corazón me saltó de alegría”... “tienes la cara avinagrada”... Se trata de expresiones metafóricas que, a pesar de tener un contacto con el objeto significado, dejan muchas zonas indiferentes, externas: un rostro no se avinagra, el corazón no es un martillo. Como puede observarse, en estos ejemplos se nombran las cosas por sus causas o por sus efectos, o por cualquier otro tipo de relación; así, un rostro no es vinagre, pero cuando probamos vinagre, la consecuencia es... un rostro “avinagrado”, fruncido.

Podemos comparar el símil con dos círculos excéntricos secantes, en los que existe una superficie de intersección: una zona del círculo recubre en parte la superficie del otro. Hay algo en común entre los términos comparados en el símil, pero también dejan muchas zonas externas entre sí.

En cambio, podríamos comparar la transposición poética con dos círculos concéntricos congruentes: la superficie de uno coincide totalmente con la superficie del otro; ya no se trata de una *metáfora-símil*, sino de una *metáfora-símbolo*⁶.

La Poesía siempre está en lucha con los símiles; quiere superarlos para alcanzar la plenitud del símbolo. El poeta puede, sin embargo, utilizar los símiles para tender, apoyándose en ellos, nuevas relaciones más profundas. Estúdiese, en este sentido, el siguiente poema de Efraín Barquero:

MANDOLINA

*Mandolina de mi padre muerto,
fuiste como el navío de mi infancia.
Y aunque era negra la pobreza,
tú brillaste como un barco de plata.*

⁶ Seguimos la terminología del R. P. Raimundo Kupareo, V. su libro *Creaciones humanas*. 1. *La poesía*, ed. cit. y su artículo *La poesía desde su esencia*, en este número de AISTHESIS

*Mandolina de mi padre muerto,
tú abriste, como una quilla, mi infancia.
Y entre mis manos oscuras y vacías,
me dejaste temblando una estela de plata.*

*Mandolina de mi padre muerto,
tú surgiste en la noche o en el alba,
como un barco lejano y misterioso
que venía desde un país de plata.*

*Mandolina de mi padre muerto,
en tu nave crucé sobre mi infancia.
Y fue azul mi corazón,
y mi risa como una ola de plata.*

*Mandolina que mi padre ya no toca.
Canción lejana y azul como mi infancia.
Mi padre, el dulce capitán, ha muerto,
pero me ha quedado su estela de plata.*

Este poema pertenece al libro "LA COMPAÑERA", en el cual Efraín Barquero se muestra como un poeta en plena gestación, con iluminaciones repentinas que preludian la madurez futura.

La mandolina experimenta una doble elaboración; en primer término se convierte en símil, gracias a la semejanza de formas de aquella, con el casco de un navío.

Esta *mandolina-navío* le sirve al poeta, para tender a relaciones más lejanas entre las cosas y, por esto mismo, más profundas: el padre es ahora *barco, quilla, canción azul y lejana, estela de plata en las manos oscuras y vacías*... los lazos entre estas imágenes muestran todavía —por aquí y por allá en el poema— ciertos nudos que denotan el esfuerzo por recubrir la *mandolina* con la plenitud de la significación poética: los giros comparativos buscan asir los términos, para que se unan. Sin embargo, la relación *música-barco-luz*, referida al padre, alcanza, en conjunto, una eficacia poética indudable.

Además del símil, otra clase de signo que no alcanza la plenitud del símbolo poético es el *síntoma*: "un constante fenómeno (palabra-clave, color-clave, etc.) que compañía a las obras de un autor y nos ayuda a reintuir más fácilmente su visión"⁷. La poesía de García Lorca incluye el uso de algu-

⁷ Kupareo, Raimundo: *El valor del arte*. Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile. Centro de Investigaciones Estéticas, 1964, p. 26.

nos síntomas: a las palabras *naranja* y *limón*, por ejemplo, les asigna el valor de alegría, agrado; y amargura, desagrado, respectivamente. Como se puede apreciar, este valor significativo conserva matices subjetivos; no obedecen a un sentir general. Por esto mismo el síntoma es sólo un indicio, un signo no claro ni definitivo, tal como ocurre en el diagnóstico médico frente a algunas enfermedades.

El síntoma adquiere sentido dentro de la Poesía, al unirse al resto de las palabras del poema; esta relación le permitirá obtener matices nuevos en cada caso.

3

Un nuevo cerco más estrecho en torno a la Poesía, nos permitirá apreciarla en contacto directo con los sentimientos del poeta. Veremos si es posible, dentro de este círculo, la aparición de lo no-poético.

La Poesía conquistó hace mucho tiempo —como todas las artes— el derecho a poetizar cualquier sentimiento. Como consecuencia se borró la distinción entre sentimientos poéticos y antipoéticos —y entre palabras poéticas y antipoéticas— defendida por criterios normativos; según estas reglas preestablecidas, la delicadeza, la finura y la idealización eran ineludibles.

La antinomia *sentimientos poéticos-sentimientos antipoéticos* cedió el paso a otra: *sentimientos vividos-sentimientos intuidos*: la vivencia pertenece a lo biográfico, personal, histórico; el sentimiento intuido “eleva la vivencia concreta a la universalidad, a la idea”⁸.

La presentación del sentimiento vivido puede adoptar dos formas, tal como ocurre con la pareja *significación habitual-significación poética de las palabras*:

a) La palabra, inmersa en un clima afectivo, alcanza, de pronto, el nivel de intuición poética. Es lo que ocurre con este poema de Gabriela Mistral:

BALADA

*El pasó con otra;
yo le vi pasar.
Siempre dulce el viento
y el camino en paz.
¡Y estos ojos míseros
le vieron pasar!*

⁸ Kupareo, Raimundo: *El valor del arte*, op. cit., pág. 21.

*El va amando a otra
por la tierra en flor.
Ha abierto el espino;
pasa una canción.
¡Y él va amando a otra
por la tierra en flor!*

*El besó a la otra
a orillas del mar;
resbaló en las olas
la luna de azahar.
¡Y no untó mi sangre
la extensión del mar!*

*El irá con otra
por la eternidad.
Habrá cielos dulces.
(Dios quiera callar).
¡Y él irá con otra
por la eternidad.*

En las dos primeras estrofas prevalece el yo personal de la poetisa: comunica sus vivencias a través de recursos sencillos, pero de alta eficacia expresiva. Sin embargo, se trata, fundamentalmente, de representaciones experimentales, que pueden ocurrir.

En la tercera estrofa, en cambio, el sentimiento se convierte en yo poético: la *luna* (astro muerto, aislado) *de azahar* (emblema de la novia) transparenta el yo personal, pero ya elevado a visión profunda, ideativa, de la muerte interior de todas las ilusiones.

b) El sentimiento intuido puede desdoblarse en sentimiento vivido, como contraste intencional. Es una forma adoptada por la expresión poética, para alcanzar su plenitud. En el poema "BALADA" se presenta dicho contraste, entre la depuración significativa de la *luna de azahar* y el significado habitual de la palabra *sangre*; sentimiento intuido y vivencia chocan fuertemente para expresar el dolor inmenso, ante el cual la poetisa se extraña de que no sea capaz de teñir *la extensión del mar*.

Este contraste entre intuición y vivencia puede imponer la inclusión de palabras, sentimientos y sensaciones desagradables. Es lo que ocurre con Pablo Neruda, especialmente en su libro "RESIDENCIA EN LA TIERRA". En los poemas de esta obra abundan las tensiones entre lo poético y lo no-poético. Así sucede, por ejemplo, con "ENFERMEDADES EN MI CASA", poema donde el significado profundo de la enfermedad de una niña está expresado

a través de fuertes oposiciones. La niña enferma es, desde una perspectiva puramente física, exterior: *algo que arde* (estado febril), con *llamas de humedad* (sudor); *una cosa entre trapos tristes como la lluvia* (ropas, sábanas) . . . ; pero es también, en símbolos que la transparentan metafísicamente: *un síntoma, un silencio . . . una sombra de flecha quebrantada . . .* Para expresar la indiferencia de la sociedad, frente al dolor personal del padre, lenguaje y sintaxis se hacen comunes:

*Ved cómo están las cosas: tantos trenes,
tantos hospitales con rodillas quebradas,
tantas tiendas con gentes moribundas:
entonces, ¿cómo?, ¿cuándo?*

En cambio, el padre está

*. . . cansado de una gota,
estoy herido en solamente un pétalo,
y por un agujero de alfiler sube un río de sangre sin
[consuelo,
y me ahogo en las aguas del rocío que se pudre en la
[sombra,
y por una sonrisa que no crece, por una boca dulce,
por unos dedos que el rosal quisiera
escribo este poema que sólo es un lamento,
solamente un lamento.*

¿Cómo no ahogarse de dolor ante la desvalidez de un ser tan pequeño, tan frágil, *que se pudre en la sombra?* La niña, que en un plano poético era *un grano de trigo en el silencio* (tercera estrofa), *un beso* agujereado por todo el cielo (cuarta estrofa), es, en la estrofa recién transcrita, *una gota de rocío* y, brutalmente, en choque con lo no-poético, esta gota de rocío transparente está en descomposición, en la sombra, lejos de la alegría solar y del aire fresco.

Tensión entre lo visible y lo invisible, en suma, reflejados en el contraste entre la sociedad indiferente y mecanizada, y la aparente insignificancia de la niña, que Neruda ilumina en su valor interno, esencial: *una sonrisa que no crece*. De nada vale mostrar con imágenes oníricas la enfermedad (segunda estrofa): *mar* monstruoso, de garras como raíces, que succiona la vida; *monstruo-árbol*, trastrocado, de pronto, como pesadilla infantil, en *planeta de terribles dientes*. De nada vale mostrar su dolor paternal a través de *símiles* que muestran exasperadamente sus vivencias (primera estrofa): *alambre* que punza, *uñas* que desgarran, *vidrio* cortante, *vinagre*, *humo*, *frío*, *azufre*, *niebla . . .*

Nada se puede hacer. No hay nadie (o Nadie) a quien implorar piedad:

*No hay sino ruedas y consideraciones,
alimentos progresivamente distribuidos,
líneas de estrellas, copas
en donde nada cae, sino sólo la noche,
nada más que el llanto.*

Tensión entre el yo poético y el yo personal; tensión entre intuición y vivencia que simboliza, en el lenguaje poético de Pablo Neruda, la angustia por el tremendo desequilibrio entre la caducidad de los seres y el anhelo de que ese substrato espiritual del hombre —invisible pero cargado de tan profundo sentido y valor— persista, trascienda, rompa las barreras de la muerte.

4

Ya estamos frente a la Poesía, ante su ser mismo. Repetimos nuestra pregunta: ¿Es posible todavía encontrar lo no-poético en la intimidad del sentimiento intuido en la metáfora-símbolo? ¿Hemos alcanzado la esfera de la Poesía Pura?

No es nuestra intención realizar una historia de todas las soluciones que se han propuesto: una de las raíces —entre muchas— se encuentra en el Romanticismo, donde no se habla aún de *Poesía Pura*, pero sí se busca la autonomía del arte. Es suyo el anhelo de abrazar lo ilimitado, lo infinito, que resuena en los sistemas estéticos de *Schelling* y *Hegel*. En la poesía romántica se imprimen las huellas de una presencia celeste (el *Absoluto* de Schelling; la *Idea* de Hegel); el artista se estrella siempre en su intento de asirla; pero quedan —en la materia— vestigios, elementos inexpresados, evocaciones. Lo verdadero y puramente poético se escabulle de entre los dedos de lo sensible, que tratan de aprisionarlo; pese a que para Schelling el arte es el momento de síntesis más alto, entre lo finito y lo infinito, que puede alcanzar la actividad humana.

Son muchas las resonancias despertadas por el Romanticismo en torno al tema que nos preocupa: la consideración de la Poesía como una magia verbal, como una alquimia celeste, como inmersión en un mundo maravilloso, como un emerger de las regiones profundas y sagradas del hombre; el rechazo de la lógica, del conocimiento racional...

Examinemos algunas de estas resonancias:

En su obra "PLEGARIA Y POESIA", el abate Henry Bremond distingue en el ser humano "un yo superficial, complicado, disperso, agitado" (*Animus*) frente "a la simplicidad del yo profundo" (*Anima*); "*Animus*, el yo de

superficie; *Anima*, el yo profundo; *Animus*, el conocimiento racional; *Anima*, el conocimiento místico o poético”⁹. En consecuencia, “la sensación, el sentimiento, en el sentido estrecho de esta palabra, las imágenes, las ideas, sobre todo las ideas” (pág. 122) quedan excluidas del reino de lo poético; la Poesía Pura es expresión de *Ánima*, “imagen y templo de Dios, el yo de todas las inspiraciones, hogar de toda poesía, de todo heroísmo” (pág. 123).

Sin embargo, el abate Bremond no separa en forma absoluta *Animus* de *Anima*: la Poesía necesita de la primera para exteriorizarse: “símbolos conceptuales, ideas, imágenes, sobre las cuales debe injertar, por así decirlo, sus fórmulas mágicas y a falta de las cuales carecería de todo medio para transmitir la corriente” (pág. 190). *Animus* es, por lo tanto, sólo un instrumento.

Lo poéticamente puro, según esta teoría, es la expresión de la región profunda de *Ánima*, que se vislumbra, que se entrevé por intermedio de *Animus*.

También el poeta español Juan Ramón Jiménez centra su visión de la Poesía Pura en la “expresión de lo inefable, de lo que no se puede decir, perdón por la redundancia; de un imposible”... “la poesía es para los sentidos profundos... es instintiva”¹⁰. Esta desesperación ante lo inefable, y su anhelo por expresarlo, se manifiesta en toda su hondura cuando declara que su mejor obra sería un libro en blanco, con el título “*Poesía no escrita*”.

Citemos, todavía, otras posiciones:

—Los *simbolistas franceses* buscaron, programáticamente, la Poesía Pura: quisieron “hacer poesía con nada más que la idea de la poesía”¹¹.

—*Dadaístas y surrealistas* desterraron la lógica, desacreditaron la razón. La poesía surrealista se hundió en el inconsciente; quiso encontrar allí el oro puro de la Poesía: la escritura automática se convierte en método para alcanzar el “verdadero proceso del pensamiento” y la “revelación de lo maravilloso”.

—*Poesía Pura... Arte por el arte... Esteticismo... desde el anhelo de captar lo infinito, hasta “el deseo de “liberar” a la obra poética de toda carga literaria y humana”*¹².

Destierro de las ideas y de los sentimientos...

¿Es esto posible?

Creemos que no, como hemos tenido oportunidad de apreciarlo a través de este ensayo:

⁹ Bremond, Henry: *Plegaria y poesía*. Buenos Aires. Ed. Nova, 1947, pág. 109.

¹⁰ V. nota N° 4.

¹¹ Sedlmayr, Hans: *La revolución del arte moderno*. Madrid, Biblioteca del Pensamiento Actual, pág. 188, 1957,

¹² Id., pág. 119.

—La estructura gramático-poética está también formada por oraciones, frases, verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios... Que su forma violenta las estructuras habituales no quiere decir que rompa de manera absoluta con ellas.

—El aspecto fonético de las palabras, que en sí es convencional con respecto al significado, se convierte en ritmo y sonido sugerente en plena correspondencia con el sentido poético.

—A su vez, el sentido poético de las palabras no está en pugna con la significación habitual, sino que la profundiza; cuando Gabriela Mistral, en su poema "HALLAZGO" simboliza la fragilidad y potencialidades del niño, en la palabra "pámpano" —racimo tierno, en gestación—, está transfigurando la función denominativa del lenguaje común. Pero transfiguración no quiere decir ruptura, sino elevación; en este caso, de lo denominativo a lo autosuficiente.

—Utilizar oraciones en la Poesía significa afirmar algo de algo, a través de la relación sujeto-predicado. Ningún lógico aceptaría el juicio "soy un río rizado por el viento", del soneto de Pedro Prado que analizamos en estas páginas; tampoco, desde el punto de vista de la lógica, podría ser aceptado el nexo causal que aparece en el poema "Hallazgo". Pero, ¿rompe con la lógica la Poesía? Otra vez la respuesta es negativa; tiene SU lógica, basada en la transfiguración de la función denominativa del lenguaje común, que le impide a un poeta unir caprichosamente las palabras.

—La metáfora-símbolo, en su calidad de imagen, nos refiere al mundo de los sentidos. Sin embargo, las sensaciones no sirven al poeta de puente, de mero instrumento para pasar al otro lado, sino que ellas mismas están transfiguradas, elevadas a expresión poética; la sensación táctil usada por Gabriela Mistral en "Hallazgo" (*al buscar un pámpano-toqué su mejilla*) se convierte en expresión poética de la fragilidad —junto a los elementos lingüísticos. Y en el soneto de Pedro Prado a que nos acabamos de referir, es una sensación interna —de dilatación del propio cuerpo— la que se liga a las palabras, para simbolizar un momento de alegría hondamente espiritual (*Soy un río rizado por el viento / que inmóvil al subir la marejada, / transido de oración y maravillas, / ensancha como un sueño sus orillas*).

—El estilo del poeta se imprime en la metáfora-símbolo, dándole su fisonomía personal, inconfundible. Los rasgos caracterológicos del poeta también contribuyen a darle este sello distintivo. Recordemos, por ejemplo, lo dicho acerca de las sensaciones: los poetas introvertidos —como Pedro Prado— acuden reiteradamente a las sensaciones internas (entre otras, sensaciones del peso del propio cuerpo, viscerales y kinestésicas); los extrvertidos, en cambio, se salen de sí mismos a través de los sentidos externos (vista, oído, olfato, gusto, tacto...). Todos los elementos del estilo no valen en cuanto expresión de lo puramente personal, sino que, como lo comprobamos a través de Pablo Neruda, se integran a lo poético.

—El yo personal, con sus vaivenes, con las vicisitudes socio-históricas que rodean al poeta, se refleja en la Poesía, que nunca se convierte en torre de marfil aislante y aislada. La metáfora-símbolo, en suma, encuentra su material en la región de *Animus*: sentimientos, tendencias, pasiones... se elevan a forma poética, a intuición del sentimiento, que no pone una barrera a la vivencia, sino que la eleva a la universalidad. Y si a un poeta se le concede la Gracia del conocimiento místico, sus experiencias de lo sobrenatural serán sugeridas a través del mundo de las experiencias humanas; como poeta, no rompe con *Animus*, sino que éste se verá enriquecido por la luz que le alcanza a llegar desde las profundas regiones de *Ánima*.

Debido a la significación que —por razones históricas— conlleva el término *Poesía Pura* —“liberarse” de las experiencias humanas— creemos más humilde, más humano precisamente, eludir su uso.

Además de los términos *Poesía Pura*, *Música Pura*, etc., se suele hablar en el Arte de *pureza del medio de expresión*; en el caso que nos preocupa, consiste en depurar a la Poesía, eliminando todos los elementos pertenecientes a otras artes. Pero esta depuración tampoco es absoluta, como lo demuestra la realidad concreta de las creaciones artísticas.

La victoria del poeta consiste en elevar el mundo físico —opaco, cambiante, inestable— a lo inmutable, a través de su expresión con aroma de palabra definitiva, que penetra en el interior de las cosas, volviéndolas traslúcidas. Lo pasajero y lo inmutable; lo visible y lo invisible; materia y espíritu se hacen, simbólicamente uno, en la palabra poética, la cual, sin nuestro pobre lenguaje referencial, sin nuestros pobres sentidos, sin nuestra pobre experiencia humana, yace impasible y ciega; ruiseñor mudo que anida en el corazón, esperando la alegría y el dolor del poeta, que lo convierten en canto pleno:

*perpetua sangre y pura luz brotando.
Grieta en que Filomena enmudecida
tendrá bosque, dolor y nido blando.*

(F. García Lorca: *Soneto*).