****

**MANUAL DEL TALLER DE POESÍA 2017**

**Universidad de Chile**

**Prof. Dr. Andrés Morales**

**PROGRAMA DE LA ASIGNATURA**

**1. NOMBRE DE LA ASIGNATURA**

**“TALLER DE POESÍA”**

**2. NOMBRE DE LA ASIGNATURA EN INGLÉS**

**“POETRY WORKSHOP”**

**3. HORAS DE TRABAJO PRESENCIAL DEL CURSO**

**3 horas**

**4. OBJETIVO GENERAL DE LA ASIGNATURA**

**El taller de poesía es un curso que posee las características de un seminario de literatura (tanto por su vocación de lectura como en el fomento de la escritura personal del alumno). A través de, al menos[[1]](#footnote-1), dos lecturas individuales de la propia obra poética de cada estudiante y de la crítica escrita y oral que debe realizar a sus compañeros, el alumno establece un necesario diálogo con sus pares y, también, con diversas lecturas obligatorias y sugeridas. Por otra parte, se persigue la creación de una poética propia (en la búsqueda de un estilo personal) y de la escritura de un libro (como examen) que pueda ser presentado a una editorial. Independientemente de estas actividades, se requiere el cumplimiento de diversas tareas (escritura de poemas con distintos desafíos) que facilitarán aprender las herramientas indispensables para componer un texto poético.**

**5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS DE LA ASIGNATURA**

**5.1. OBJETIVOS GENERALES.**

**1. Alcanzar un conocimiento apropiado del fenómeno de lo lírico en literatura.**

**2. Entender lo lírico como una expresión de lo literario en su naturaleza de obra de arte y desde esta perspectiva posibilitar no sólo el conocimiento analítico o interpretativo, sino perfeccionar la escritura poética de los alumnos sobre la base de textos producidos por los integrantes del taller y sometidos a crítica y discusión.**

**3. Constituir una bibliografía básica, desarrollar la capacidad creativa y crítica, como también la reflexión en torno a la obra poética de grandes autores del género.**

**5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.**

**1. Incentivar la escritura y, en particular, la creación poética.**

**2. Fomentar un espíritu autocrítico en la escritura y crítico con respecto a los textos presentados por todos los miembros del taller.**

**3. Identificar las herramientas fundamentales de la escritura en el género poético y ejecutarlas a través de tareas y en la propia creación.**

**4. Reconocer los elementos básicos de una poética propia que se funde en las lecturas, las influencias y los principios personales del estudiante.**

**5. Capacitar al alumno para entregar, al final de semestre, un corpus de poemas organizado que posea las características de un libro de poemas terminado con las particularidades y temáticas que elija el estudiante.**

**6. SABERES / CONTENIDOS**

**1. Intento de definición del género poético, considerando las particularidades que éste reviste en sus distintas modalidades.**

**2. Análisis e interpretación de algunos textos paradigmáticos del género (autores clásicos y contemporáneos).**

**3. Revisión y discusión en torno a un corpus de lecturas (sobre la base de informes relativos a éste) que puedan considerarse como canónicos.**

**4. Lectura, análisis e interpretación de poemas escritos por los integrantes del taller.**

**7. METODOLOGÍA**

**1. Clases expositivas del profesor.**

**2. Lectura poética de los alumnos.**

**3. Lectura crítica de los alumnos.**

**4. Lectura de tareas semanales de los alumnos.**

**5. Crítica a las tareas semanales de los alumnos.**

**6. Lectura de grandes poemas de poetas indispensables en la**

**Formación del género lírico.**

**8. METODOLOGÍAS DE EVALUACIÓN**

**La evaluación de este taller considerará sólo las siguientes notas:**

***2,0 (Reprobado)***

***5,0 (Aprobado)***

***7,0 (Sobresaliente)***

**Ésta se realizará mediante la calificación de informes sobre textos teóricos (poéticas y lecturas formativas), análisis de poemas y producción personal (regulada por dos informes de avance del proyecto final -libro- de escritura). El valor de estas calificaciones corresponderá a un 60% del taller. Por concepto de “examen” se entregará un conjunto de poemas (o poemario), resultado del trabajo del semestre y que tendrá una ponderación del 40%.**

**9. PALABRAS CLAVE**

**POESÍA; CREACIÓN; TALLER; LITERATURA.**

**10. BIBLIOGRAFÍA OBLIGATORIA**

**Borges, J. L.** El libro de los seres imaginarios. Editorial Bruguera. Barcelona, 1982.

**Borges, J. L.** Arte Poética. Editorial Crítica. Barcelona, 2001.

**Bloom, H.** La angustia de las influencias. Editorial Monte Ávila. Caracas, 1976.

**Bloom, H.** El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas.

Editorial Anagrama. Barcelona, 1995.

**Calderón, T.** Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995). F.C.E.

**Calderón, L**. México-Santiago de Chile, 1996.

**Harris, T.**

**Cirlot, J. E.** Diccionario de símbolos. Editorial Labor. Barcelona, 1990.

**Diego, G.** Poesía española contemporánea (Antología y Poéticas). Editorial

Taurus. Madrid, 1979.

**Eliot, T. S.** Criticar al crítico. (Cap. IX. “Reflexiones sobre el *vers libre*”).

Alianza Editorial. Madrid, 1983.

**Heidegger, M.** Arte y Poesía. F.C.E. México, 1958**.**

**Millán, F**. La escritura en libertad. Antología de poesía experimental.

**García, J**. Alianza Editorial. Madrid, 1975.

**Morales, A.** Antología poética de la Generación del 80. Editorial Mago.

Santiago, 2010.

**Morales, A.** De palabra y obra, ensayos. RIL Editores. Santiago, 2003.

**Morales, A.** A la sombra del poema, ensayos. Editorial Académica Española Saarbrücken (Alemania), 2012.

**Morales, A.** Breve crónica de la poesía contemporánea de Chile. En

“Zurgai”. N. de junio. Bilbao, 1994.

**Morales, A.** La poesía de los noventa. En “Licantropía” N. 8. Santiago, 1998.

**Morales, A.** Antología de la poesía universal. Volúmenes I, II y III**.**

**Carrasco, R.** Cuadernos de Literatura. U. de Chile. Santiago, 1997-1998.

**Paz, O.** El arco y la lira. F.C.E. México, 1967

**Paz, O.** Los hijos del limo. Seix-Barral. Barcelona, 1974.

**Pfeiffer, J.** La poesía. F.C.E. México, 1957.

**Poe, E. A.** El cuervo y La filosofía de la composición. Editorial Premiá. México, 1983.

**Quilis, A.** Métrica española. Editorial Ariel. Barcelona, 1991.

**11. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA**

**Aristóteles.** Poética. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1948.

**Arteche, M.** Llaves para la poesía (Mistral y Neruda). Editorial Andrés Bello.

Santiago, 1984.

**Baudelaire, Ch.** Las flores del mal. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

**Borges, J. L.** Antología personal. Editorial Bruguera. Barcelona, 1980.

**Burack, S.** The writer’s handbook. The Writer Inc. Boston, 1996.

**Cambors, A.** Teoría y técnica de la creación literaria. A. Peña Lillo Editor.

Buenos Aires, 1966.

**Cúneo, A. M.** Arte Poética de J. L. Borges. Proposición de una lectura.

En “Revista Chilena de Literatura”, N. 13. Santiago, 1979.

**Darío, R.** Azul. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1955.

**Eliot, T. S.** Poemas reunidos. Alianza Editorial. Madrid, 1978.

**Genette, G.** Figuras. Nagelkop. Córdova, 1979.

**Graves, R.** La diosa blanca. Alianza Editorial. Madrid, 1983.

**Hamburguer, M.** La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna

de Baudelaire a los años sesenta. F.C.E. México, 1982.

**Huidobro, V.** Altazor. Editorial U.C.V. Valparaíso, 1975.

**Kreimer, J. C.** ¿Cómo lo escribo? Editorial Planeta. Buenos Aires, 1992.

**Martínez, J. L.** La poesía chilena. Archivo. Valparaíso, 1978.

**Mistral, G.** Tala. Editorial Losada. Buenos Aires, 1957.

**Neruda, P.** Residencia en la tierra. Editorial Bruguera. Barcelona, 1977.

**Parra, N.** Poemas y Antipoemas. Editorial Seix-Barral. Barcelona, 1978.

**Rilke, R. M.** Cartas a un joven poeta. Alianza Editorial. Madrid, 1978.

**Rilke, R. M.** El testamento. Alianza Editorial. Madrid, 1986.

**Rimbaud, A.** Una temporada en el infierno. Editorial Hiperión. Madrid, 1980.

**Valéry, P.** El cementerio marino. Alianza Editorial. Madrid, 1982.

**Vallejo, C.** Trilce. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.

A esta lista deben agregarse poemas de Quevedo, Góngora, Hölderlin, García Lorca, Rilke, Whitman, Seferis, Kavafis, Elytis, Maiakovski, Eluard, Thomas, Ginsberg, Teillier, Rojas, Arteche, etc.

**12. RECURSOS WEB**

**1.** <http://tallerdepoesiacodices.blogspot.com/>

**2.** <http://catedradepoesia.blogspot.com/>

**3.** <http://catedradepoesiaespanolacontemporanea.blogspot.com/>

**4.** <http://apuntescatedrapoesiahispanoamericana.blogspot.com/>

**5.** <http://catedradepoesiaespanolacontemporanea.blogspot.com/>

**6.** <http://apuntescatedrapoesiaespanola.blogspot.com/>

**7.** <http://paginadeandresmorales.blogspot.com/>

**13. RUT y NOMBRE COMPLETO DEL DOCENTE RESPONSABLE**

**ANDRÉS MORALES MILOHNIC**

**RUT. N.: 6.242130-4**

**CALENDARIO DE TAREAS**

**DEL TALLER DE POESÍA**

**UNIVERSIDAD DE CHILE 2015**

Explicación de metodología y Lectura grupal.

Haikús.

Poema objeto.

Poema símbolo.

Poema ser imaginario.

Acróstico.

Caligrama.

Poema dadaísta (recortes).

Poema largo.

Poética de autores españoles.

Poéticas de autores chilenos.

Poética personal.

Soneto.

Sesión de Clausura: Lectura grupal.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **Principales  Estrofas  Castellanas** | | | | |
| **Nº de Versos** | **Estrofa** | **Medida de Versos** | **Rima** | **Esquema Métrico** |
| **2** | **Pareado** | **Indiferente** | **Indiferente** | **a a** |
| **3** | **Terceto** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **A B A** |
| **Tercetilla** | **Arte Menor** | **Consonante** | **a b a** |
| **Soleá** | **Arte Menor** | **Asonante** | **a — a** |
| **4** | **Copla** | **Octosílabos** | **Asonante** | **— a — a** |
| **Redondilla** | **Octosílabos** | **Indiferente** | **a b b a** |
| **Cuarteta** | **Octosílabos** | **Indiferente** | **a b a b** |
| **Cuarteto** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **A B B A** |
| **Serventesio** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **A B A B** |
| **Seguidilla** | **Heptasílabos y Pentasílabos** | **Asonante** | **7a 5b 7a 5b** |
| **Cuaderna Vía** | **Alejandrinos** | **Consonante** | **A A A A** |
| **5** | **Quinteto** | **Arte Mayor** | **Consonante** | **Esquema variable, aunque ajustado a condiciones:**  **\* No pueden rimar entre sí más de dos versos seguidos.**  **\* Los dos últimos no pueden formar pareado.**  **\* No puede quedar ningún verso suelto.** |
| **Quintilla** | **Arte Menor** | **Consonante** |
| **Lira** | **Endecasílabos y Heptasílabos** | **Consonante** | **7a 11B 7a 7b 11B** |
| **6** | **Sextina** | **Arte Mayor** | **Consonante** | **Esquema variable, pero con las mismas condiciones que el quinteto y la quintilla.** |
| **Sextilla** | **Arte Menor** | **Consonante** |
| **Copla de Pie Quebrado** | **Octosílabos y Tetrasílabos** | **Consonante** | **8a 8b 4c 8a 8b 4c** |
| **7** | **Seguidilla con bordón** | **Heptasílabos y Pentasílabos** | **Asonante** | **7— 5a 7— 5a    5b 7— 5b** |
| **8** | **Octava Real** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **A B A B A B C C** |
| **Copla de Arte Mayor** | **Dodecasílabos** | **Consonante** | **A B B A A C C A** |
| **10** | **Décima** | **Octosílabos** | **Consonante** | **a b b a a c c d d c** |
| **14** | **Soneto** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **Se trata de una estrofa mixta, formada por dos cuartetos y dos tercetos.:**  **A B B A  A B B A C D C  D C D**  **La disposición de los tercetos puede variar; por ejemplo: CDE DCE. En raras ocasiones se le puede añadir un estrambote, de estructura variada.**  **El  Modernismo usó una variante de procedencia francesa, con versos alejandrinos en lugar de endecasílabos y serventesios en lugar de cuartetos.** |
| **Series de número indeterminado de versos** | **Romance** | **Octosílabos** | **Asonante** | **— a — a — a — a — a — a...** |
| **Endecha** | **Heptasílabos** | **Asonante** | **— a — a — a — a — a — a...** |
| **Romancillo** | **Hexasílabos** | **Asonante** | **— a — a — a — a — a — a...** |
| **Romance Heroico** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **— A — A — A — A — A — A...** |
| **Tercetos Encadenados** | **Endecasílabos** | **Consonante** | **A B A  B C B  D C D...  X Y X Y**  **La última estrofa es un serventesio para que no quede ningún verso suelto.** |
| **Silva** | **Endecasílabos y Heptasílabos** | **Consonante** | **Distribución libre. Pueden quedar versos sueltos.** |
| **Silva Arromanzada** | **Endecasílabos y Heptasílabos** | **Asonante** | **Silva en la que la rima va distribuida como en el romance; por ejemplo:**  **7—  7a  7—  11A  7—  11A  7a...** |
| **Estancia** | **Endecasílabos y Heptasílabos** | **Consonante** | **Como la silva. Una vez establecida la estrofa, su estructura se repite a lo largo del poema.** |
| **Zéjel** | **Arte Menor** | **Asonante** | **Variable: consta de un estribillo y varias estrofas en las que el último verso rima con el estribillo y los restantes lo hacen entre sí:; por ejemplo:**  **a a   b b b a** |
| **Villancico** | **Arte Menor** | **Asonante** | **Variable: estrofas de cuatro o, a veces, tres versos. Varias combinaciones posibles; por ejemplo:**  **a b b a   c d c d   a b b a   e f e f...** |

|  |
| --- |
| **OCTAVIO PAZ**  **"El ritmo"**  **L**as palabras se conducen como seres caprichosos y autónomos. Siempre dicen "esto y lo otro" y, al mismo tiempo, "aquello y lo de más allá". El pensamiento no se resigna; forzado a usarlas, una y otra vez pretende reducirlas a sus propias leyes; y una y otra vez el lenguaje se rebela y rompe los diques de la sintaxis y del diccionario. Léxicos y gramáticas son obras condenadas a no terminarse nunca. El idioma está siempre en movimiento, aunque el hombre, por ocupar el centro del remolino, pocas veces se da cuenta de este incesante cambiar. De ahí que, como si fuera algo estático, la gramática afirme que la lengua es un conjunto de voces y que éstas constituyen la unidad más simple, la célula lingüística. En realidad, el vocablo nunca se da aislado; nadie habla en palabras sueltas. El idioma es una totalidad indivisible; no lo forman la suma de sus voces, del mismo modo que la sociedad no es el conjunto de los individuos que la componen. Una palabra aislada es incapaz de constituir una unidad significativa. La palabra suelta no es, propiamente, lenguaje; tampoco lo es una sucesión de vocablos dispuestos al azar. Para que el lenguaje se produzca es menester que los signos y lo sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección. Así, no es la voz, sino la frase u oración, la que constituye la unidad más simple del habla. La frase es una totalidad autosuficiente; todo el lenguaje, como un microcosmo, vive en ella. A semejanza del átomo, es un organismo sólo separable por la violencia. Y en efecto, sólo por la violencia del análisis gramatical la frase se descompone en palabras. El lenguaje es un universo de unidades significativas, es decir, de frases.  Basta observar cómo escriben los que no han pasado por los aros del análisis gramatical para comprobar la verdad de estas afirmaciones. Los niños son incapaces de aislar las palabras. El aprendizaje de la gramática se inicia enseñando a dividir las frases en palabras y éstas en sílabas y letras. Pero los niños no tienen conciencia de las palabras; la tienen, y muy viva, de las frases: piensan, hablan y escriben en bloques significativos y les cuesta trabajo comprender que una frase está hecha de palabras. Todos aquellos que apenas si saben escribir muestran la misma tendencia. Cuando escriben, separan o juntan al azar los vocablos: no saben a ciencia cierta dónde acaban y empiezan. Al hablar, por el contrario, los analfabetos hacen las pausas precisamente donde hay que hacerlas: piensan en frases. Asimismo, apenas nos olvidamos o exaltamos y dejamos de ser dueños de nosotros, el lenguaje natural recobra sus derechos y dos palabras o más se juntan en el papel, ya no conforme a las reglas de la gramática sino obedeciendo al dictado del pensamiento. Cada vez que nos distraemos, reaparece el lenguaje en su estado natural, anterior a la gramática. Podría argüirse que hay palabras aisladas que forman por sí mismas unidades significativas. En ciertos idiomas primitivos la unidad parece ser la palabra; los pronombres demostrativos de algunas de estas lenguas no se reducen a señalar a éste o aquél, sino a "esto que está de pie", "aquel que está tan cerca que podría tocársele", "aquélla ausente", "éste visible", etc. Pero cada una de estas palabras es una frase. Así, ni en los idiomas más simples la palabra aislada es lenguaje. Esos pronombres son palabras frases **(1)**.  El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo. Como en el resto de los hombres, el poeta no se expresa en vocablos sueltos, sino en unidades compactas e inseparables. La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo. Esta desconcertante propiedad de la frase poética será estudiada más adelante; antes es indispensable describir de qué manera la frase prosaica —el habla común— se transforma en frase poética. |

|  |
| --- |
| Nadie puede substraerse a la creencia en el poder mágico de las palabras. Ni siquiera aquellos que de desconfían de ellas. La reserva ante el lenguaje es una actitud intelectual. Sólo en ciertos momentos medimos y pesamos las palabras; pasado ese instante, les devolvemos su crédito. La confianza ante el lenguaje es la actitud espontánea y original del hombre; las cosas son su nombre. La fe en el poder de las palabras es una reminiscencia de nuestras creencias más antiguas: la naturaleza está animada; cada objeto posee una vida propia; las palabras, que son los dobles mundo objetivo, también están animadas. El lenguaje, como el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración. Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden. El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.  Todo aquel que haya practicado la escritura automática —hasta donde es posible esta tentativa— conoce las extrañas y deslumbrantes asociaciones del lenguaje dejado a su propia espontaneidad. Evocación y convocación. *Les mots font l’amour*, dice André Breton. Y un espíritu tan lúcido como Alfonso Reyes advierte al poeta demasiado seguro de su dominio del idioma: "Un día las palabras se coaligarán contra ti, se te sublevarán a un tiempo...". Pero no es necesario acudir a estos testimonios literarios. El sueño, el delirio, la hipnosis y otros estados de relajación de la conciencia favorecen el manar de las frases. La corriente parece no tener fin: una frase nos lleva a la otra. Arrastrados por el río de las imágenes, rozamos las orillas del puro existir y adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo. Incapaz de oponer diques a la marea, la conciencia vacila. Y de pronto todo desemboca en una imagen final. Un mundo nos cierra el paso: volvemos al silencio.  Los estados contrarios —extrema tensión de la conciencia, sentimiento agudo del lenguaje, diálogos en que las inteligencias chocan y brillan, galerías transparentes que la introspección multiplica hasta el infinito— también son favorables a la repentina aparición de frases caídas del cielo. Nadie las ha llamado; son como la recompensa de la vigilia. Tras el forcejeo de la razón que se abre paso, pisamos una zona armónica. Todo se vuelve fácil, todo es respuesta tácita, alusión esperada. Sentimos que las ideas riman. Entrevemos que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos. Pensar es dar la nota justa, vibrar apenas nos toca la onda luminosa. La cólera, el entusiasmo, la indignación, todo lo que nos pone fuera de nosotros posee la misma virtud liberadora. Brotan frases inesperadas y dueñas de un poder eléctrico: "lo fulminó con la mirada", "echó rayos y centellas por la boca"... El elemento fuego preside todas esas expresiones. Los juramentos y malas palabras estallan como soles atroces. Hay maldiciones y blasfemias que hacen temblar el orden cósmico. Después, el hombre se admira y arrepiente de lo que dijo. En realidad no fue él, sino "otro", quien profirió esas frases: estaba "fuera de sí". Los diálogos amorosos muestran el mismo carácter. Los amantes "se quitan las palabras de la boca". Todo coincide: pausas y exclamaciones, risas y silencios. El diálogo es más que un acuerdo: es un acorde. Y los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible.  El lenguaje es el hombre, pero es algo más. Tal podría ser el punto de partida de una inquisición sobre estas turbadoras propiedades de las palabras. Pero el poeta no se pregunta cómo está hecho el lenguaje y si ese dinamismo es suyo o sólo es reflejo. Con el pragmatismo inocente de todos los creadores, verifica un hecho y lo utiliza: las palabras llegan y se juntan sin que nadie las llame; y estas reuniones y separaciones no son hijas del puro azar: un orden rige las afinidades y las repulsiones. En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo. Las palabras se juntan y separan atendiendo a ciertos principios rítmicos. Si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras. El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras. A la esterilidad sucede un estado de abundancia verbal; abiertas las esclusas interiores, las frases brotan como chorros o surtidores. Lo difícil, dice Gabriela Mistral, no es encontrar rimas sino evitar su abundancia. La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.  La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines. No es difícil añadir otra nota: magos y poetas, a diferencia de filósofos, técnicos y sabios, extraen sus poderes de sí mismos. Para obrar no les basta poseer una suma de conocimientos, como ocurre con un físico o con un chofer. Toda operación mágica requiere de una fuerza interior, lograda a través de un penoso esfuerzo de purificación. Las fuentes del poder mágico son dobles: las fórmulas y demás métodos de encantamiento, y la fuerza psíquica del encantador, su afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos. Lo mismo ocurre con el poeta. El lenguaje del poema está en él y sólo a él se le revela. La revelación poética implica una búsqueda interior. Búsqueda que no se parece en nada a la introspección o al análisis; más que una búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes.  Con frecuencia se compara al mago con el rebelde. La seducción que todavía ejerce sobre nosotros su figura procede de haber sido el primero que dijo No a los dioses y Sí a la voluntad humana. Todas las otras rebeliones —esas, precisamente, por las cuales el hombre ha llegado a ser hombre— parten de esta primera rebelión. En la figura del hechicero hay una tensión trágica, ausente en el hombre de ciencia y en el filósofo. Éstos sirven al conocimiento y en su mundo los dioses y las fuerzas naturales no son sino hipótesis, ni tampoco, como para el creyente, realidades que hay que aplacar o amar, sino poderes que hay que seducir, vencer o burlar. La magia es una empresa peligrosa y sacrílega, una afirmación del poder humano frente a lo sobrenatural. Separado del rebaño humano, cara a los dioses, el mago está solo. En esa soledad radica su grandeza y, casi siempre, su final esterilidad. Por otra parte, es un testimonio de su decisión trágica. Por la otra, de su orgullo. En efecto, toda magia que no se trasciende —esto es, que no se trasforma en un don, en filantropía— se devora a sí misma y acaba por devorar a su creador. El mago ve a los hombres como medios, fuerzas, núcleos de energía latente. Una de las formas de la magia consiste en el dominio propio para después dominar a los demás. Príncipes, reyes y jefes se rodean de magos y astrólogos, antecesores de los consejeros políticos. Las recetas del poder mágico entrañan fatalmente la tiranía y la dominación de los hombres. La rebelión del mago es solitaria, porque la esencia de la actividad mágica es la búsqueda del poder. Con frecuencia se han señalado las semejanzas entre magia y técnica y algunos piensan que la primera es el origen remoto de la segunda. Cualquiera que sea la validez de esta hipótesis, es evidente que el rasgo característico de la técnica moderna —como de la antigua magia— es el culto del poder. Frente al mago se levante Prometeo, la figura más alta que ha creado la imaginación occidental. Ni mago, ni filósofo, ni sabio: héroe, robador del fuego, filántropo. La rebelión prometeica encarna la de la especie. En la soledad del héroe encadenado late, implícito, el regreso al mundo de los hombres. La soledad del mago es soledad sin retorno. Su rebelión es estéril porque la magia —es decir: la búsqueda del poder por el poder— termina aniquilándose a sí misma. No es otro el drama de la sociedad moderna.  La ambivalencia de la magia puede condensarse así: por un parte, trata de poner al hombre en relación viva con el cosmos, y en ese sentido es una suerte de comunión universal; por la otra, su ejercicio no implica sino la búsqueda del poder. El ¿para qué? Es una pregunta que la magia no se hace y que no puede contestar sin transformarse en otra cosa: religión, filosofía, filantropía. En suma, la magia es una concepción del mundo pero no es una idea del hombre. De ahí que el mago sea una figura desgarrada entre su comunicación con las fuerzas cósmicas y su imposibilidad de llegar al hombre, excepto como una de sus fuerzas. La magia afirma la fraternidad de la vida —una misma corriente recorre el universo— y niega la fraternidad de los hombres.  Ciertas creaciones poéticas modernas están tan habitadas por la misma tensión. La obra de Mallarmé es, acaso, el ejemplo máximo. Jamás las palabras han estado tan cargadas y plenas de sí mismas; tanto, que apenas si las reconocemos, como esas flores tropicales negras a fuerza de encarnadas. Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es una claridad mineral: nos refleja y nos abisma, sin que nos refresque o caliente. Un lenguaje a tal punto excelso merecía la prueba d fuego del teatro. Sólo en la escena podría haberse consumido y consumado plenamente y, así, encarnar de veras. Mallarmé lo intentó. No sólo nos ha dejado varios fragmentos poéticos que son tentativas teatrales, sino una reflexión sobre ese imposible y soñado teatro. Más no hay teatro sin palabra poética común. La tensión del lenguaje poético de Mallarmé se consume en ella misma. Su mito no es filantrópico; no es Prometeo, el que da fuego a los hombres, sino Igitur: el que se contempla a sí mismo. Su claridad acaba por incendiarlo. La flecha se vuelve contra el que la dispara, cuando el blanco es nuestra propia imagen interrogante. La grandeza de Mallarmé no consiste nada más en su tentativa por crear un lenguaje que fuese el doble mágico del universo —la Obra concebida como un Cosmos— sino sobre todo en la conciencia de la imposibilidad de transformar ese lenguaje en teatro, en diálogo con el hombre. Si la obra no se resuelve en teatro, no le queda otra alternativa que desembocar en la página en blanco. El acto mágico se transmuta en suicidio. Por el camino del lenguaje mágico el poeta francés llega al silencio. Pero todo silencio humano contiene un habla. Callamos, decía sor Juana, no porque no tengamos nada que decir, sino porque no sabemos cómo decir todo lo que quisiéramos decir. El silencio humano es un callar y, por tanto, es implícita comunicación, sentido latente. El silencio de Mallarmé nos dice *nada*, que no es lo mismo que nada decir. Es el silencio anterior al silencio.  El poeta no es un mago, pero su concepción del lenguaje como una *society of life* —según define Cassirer la visión mágica del cosmos— lo acerca a la magia. Aunque el poema no es hechizo ni conjuro, a la manera de ensalmos y sortilegios el poeta despierta las fuerzas secretas del idioma. El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra. Así, la función predominante del ritmo distingue al poema de todas las otras formas literarias. El poema es un conjunto de frases, un orden verbal, fundado en el ritmo.  Si se golpea un tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido en porciones homogéneas. La representación gráfica de semejante abstracción podría ser la línea de rayas: ---------. La intensidad rítmica dependerá de la celeridad con que los golpes caigan sobre el parche del tambor. A intervalos más reducidos corresponderá redoblada violencia. Las variaciones dependerán también de la de la combinación entre golpes e intervalos. Por ejemplo: -I--I-I--I-I--I-I-, etc. Aun reducido a ese esquema, el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelar. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga "algo". Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una "forma de hacer presente el tiempo". Calendarios y relojes son maneras de marcar nuestros pasos. Esta presentación implica una reducción o abstracción del tiempo original: el reloj presenta al tiempo y para presentarlo lo divide en porciones iguales y carentes de sentido. La temporalidad —que es el hombre mismo y que, por tanto, da sentido a lo que toca— es anterior a la presentación y lo que la hace posible.  El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. El ritmo realiza una operación contraria a la de relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección. Continua manar, perpetuo ir más allá, el tiempo es permanente trascenderse. Su esencia es el *más* —y la negación de ese más. El tiempo afirma el sentido de un modo paradójico: posee un sentido —el ir más allá, siempre fuera de sí— que no cesa de negarse así mismo como sentido. Se destruye y, al destruirse, se repite, pero cada repetición es un cambio. Siempre lo mismo y la negación de lo mismo. Así, nunca es medida sin más, sucesión vacía. Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un "ir hacia", que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros. El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia "algo". El ritmo es sentido y dice "algo". Así, su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo. La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa.  Rituales y relatos míticos muestran que es imposible disociar al ritmo de su sentido. El ritmo fue un procedimiento mágico con una finalidad inmediata: encantar y aprisionar ciertas fuerzas, exorcizar otras. Asimismo, sirvió para conmemorar o, más exactamente, para reproducir ciertos mitos: la aparición de un demonio o la llegada de un dios, el fin de un tiempo o el comienzo de otro. Doble del ritmo cósmico, era una fuerza creadora, en el sentido literal de la palabra, capaz de producir lo que el hombre deseaba: el descenso de la lluvia, la abundancia de la caza o la muerte del enemigo. La danza contenía ya, en germen, la representación; el baile y la pantomima eran también un drama y una ceremonia: un ritual. El ritmo era rito. Sabemos, por otra parte, que rito y mito son realidades inseparables. En todo cuento mítico se descubre la presencia del rito, porque el relato no es sino la traducción en palabras de la ceremonia ritual: el mito cuenta o describe el rito. Y el rito actualiza el relato; por medio de danzas y ceremonias el mito encarna y se repite: el héroe vuelve una vez más entre los hombres y vence los demonios, se cubre de verdor la tierra y aparece el rostro radiante de la desenterrada, el tiempo que acaba renace e inicia un nuevo ciclo. El relato y su representación son inseparables. Ambos se encuentran ya en el ritmo, que es drama y danza, mito y rito, relato y ceremonia. La doble realidad del mito y del rito se apoya en el ritmo, que las contiene. De nuevo se hace patente que, lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto. Otro tanto ocurre con el ritmo verbal: la frase o "idea poética" no precede al ritmo, ni éste a aquella. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación. Por eso hay metros heroicos y ligeros, danzantes y solemnes, alegres y fúnebres.  El ritmo no es medida: es visión del mundo. Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones. Ritmos binarios o terciarios, antagónicos o cíclicos alimentan las instituciones, las creencias, las artes y las filosofías. La historia misma es ritmo. Y cada civilización puede reducirse al desarrollo de un ritmo primordial. Los antiguos chinos veían (acaso sea más exacto decir: oían) al universo como la cíclica combinación de dos ritmos: "Una vez Yin —otra vez Yang: eso es el Tao". Yin y Yang no son ideas, al menos en el sentido occidental de la palabra, según observa Granet; tampoco son meros sonidos y notas: son emblemas, imágenes que contienen una representación concreta del universo. Dotados de un dinamismo creador de realidades, Yin y Yang se alternan y alternándose engendran la totalidad. En esa totalidad nada ha sido suprimido ni abstraído; cada aspecto está presente, vivo y sin perder sus particularidades. Yin es el invierno, la estación de las mujeres, la casa y la sombra. Su símbolo es la puerta, lo cerrado y escondido que madura en la oscuridad. Yang es la luz, los trabajos agrícolas, la caza y la pesca, el aire libre, el tiempo de los hombres, abierto. Calor y frío, luz y oscuridad, "tiempo de plenitud y tiempo de decrepitud: tiempo masculino y tiempo femenino —un aspecto dragón y un aspecto serpiente—, tal es la vida". El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios. El ritmo rige el crecimiento de las plantas y de los imperios, de las cosechas y de las instituciones. Preside la moral y la etiqueta. El libertinaje de los príncipes altera el orden cósmico; pero también lo altera, en ciertos periodos, su castidad. La cortesía y el buen gobierno son formas rítmicas, como el amor y el tránsito de las estaciones. El ritmo es imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica: Yi Yin - Yi Yang: "Una vez Yin otra vez Yang: eso es el Tao" **(2)**.  El pueblo chino no es el único que ha sentido el universo como unión, separación y reunión de ritmos. Todas las concepciones cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original. En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo. Yin y Yang para los chinos; ritmo cuaternario para los aztecas; dual para los hebreos. Los griegos conciben el cosmos como lucha y combinación de contrarios. Nuestra cultura está impregnada de ritmos ternarios. Desde la lógica y la religión hasta la política y la medicina parecen regirse por dos elementos que se funden y absorben en una unidad: padre, madre, hijo; tesis, antítesis, síntesis; comedia, drama, tragedia; infierno, purgatorio, cielo; temperamentos sanguíneo, muscular, nervioso; memoria, voluntad y entendimiento; reinos mineral, vegetal y animal; aristocracia, monarquía y democracia... No es ésta ocasión para preguntarse si el ritmo es una expresión de las instituciones sociales primitivas, del sistema de producción o de otras "causas" o si, por el contrario, las llamadas estructuras sociales no son sino manifestaciones de esta primera de esta primera y espontánea actitud del hombre ante la realidad. Semejante pregunta, acaso la esencial de la historia, posee el mismo carácter vertiginoso de la pregunta sobre el ser del hombre —porque ese ser parece no tener sustento o fundamento, sino que, disparado o exhalado, diríase que se asienta en su propio sinfín. Pero si no podemos dar una respuesta a este problema, al menos sí es posible afirmar que el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia "algo", hacia lo "otro": la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes.  La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O más exactamente: cara ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. El rimo, que es imagen y sentido, actitud espontánea del hombre ante la vida, no está fuera de nosotros: es nosotros mismos, expresándonos. Es temporalidad concreta, vida humana irrepetible. El ritmo que Dante percibe y que mueve las estrellas y las almas se llama Amor; Lao-tsé y Chuang-tsé oyen otro ritmo, hecho de contrarios relativos: Heráclito lo sintió como guerra. No es posible reducir todos estos ritmos a unidad sin que al mismo tiempo se evapore el contenido particular de cada uno de ellos. El ritmo no es filosofía, sino imagen del mundo, es decir, aquello en que se apoyan las filosofías.  En todas las sociedades existen dos calendarios. Uno rige la vida diaria y las actividades profanas; otro, los periodos sagrados, los ritos y las fiestas. El primero consiste en una división del tiempo en porciones iguales: horas, días, meses, años. Cualquiera que sea el sistema adoptado para la medición del tiempo, éste es una sucesión cuantitativa de porciones homogéneas. En el calendario sagrado, por el contrario, se rompe la continuidad. La fecha mítica adviene si una serie de circunstancias se conjugan para reproducir el acontecimiento. A diferencia de la fecha profana, la sagrada no es una medida sino una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales, que encarna en sitios determinados. En la representación profana del tiempo, el 1 de enero sucede necesariamente al 31 de diciembre. En la religiosa, puede muy bien ocurrir que el tiempo nuevo no suceda al viejo. Todas las culturas han sentido el horror del "fin del tiempo". De ahí la existencia de "ritos de entrada y salida". Entre los antiguos mexicanos el rito del fuego —celebrados cada fin de año y especialmente al terminar el ciclo de 52 años— no tenían más propósito que provocar la llegada del tiempo nuevo. Apenas se encendían las fogatas en el Cerro de la Estrella, todo el Valle de México, hasta entonces sumido en sombras, se iluminaba. Una vez más el mito había encarnado, El tiempo —un tiempo creador de vida y no vacía sucesión— había sido re-engendrado. La vida podía continuar hasta que ese tiempo, a su vez, se desgastase. Un admirable ejemplo plástico de esta concepción es el Entierro del Tiempo, pequeño monumento de piedra que se encuentra en el Museo de Antropología de México: rodeados de calaveras, yacen los signos del tiempo viejo: de sus restos brota el tiempo nuevo. Pero su renacer no es fatal. Hay mitos, como el de Grial, que aluden a la obstinación del tiempo viejo, que se empeña en no morir, en no irse: la esterilidad impera; los campos se agostan; las mujeres no conciben; los viejos gobiernan: Los "ritos de salida" —que casi siempre consisten en la intervención salvadora de un joven héroe— obligan al tiempo viejo a dejar el campo a su sucesor.  Si la fecha mítica no se inserta en la pura sucesión, ¿en qué tiempo pasa? La respuesta nos la dan los cuentos: "Una vez había un rey...". El mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en "una vez...", nudo en el que espacio y tiempo se entrelazan. El mito es un pasado que también es un futuro. Pues la región temporal en donde acaecen los mitos no es el ayer irreparable y finito de todo acto humano, sino un pasado cargado de posibilidades, susceptible de actualizarse. El mito transcurre en un tiempo arquetípico. Y más: es tiempo arquetípico, capaz de re-encarnar. El calendario sagrado es rítmico porque es arquetípico. El mito es un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. Nada más distante de nuestra concepción cotidiana del tiempo. En la vida diaria nos aferramos a la representación cronométrica del tiempo, aunque hablemos de "mal tiempo" y de "buen tiempo" y aunque cada treinta y uno de diciembre despidamos al año viejo y saludemos la llegada del nuevo. Ninguna de estas actitudes —residuos de la antigua concepción del tiempo— nos impide arrancar cada día una hoja al calendario o consultar la hora en el reloj. Nuestro "buen tiempo" no se desprende de la sucesión; podemos suspirar por el pasado —que tiene fama de ser mejor que el presente— pero sabemos que el pasado no volverá. Nuestro "buen tiempo" muere de la misma muerte que todos los tiempos: es sucesión. En cambio, la fecha mítica no muere: se repite, encarna. Así, lo que distingue al tiempo mítico de toda otra representación del tiempo es el ser un arquetipo. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser.  La función del ritmo se precisa ahora con mayor claridad: por obra de la repetición rítmica el mito regresa. Hubert Y Mauss, en su clásico estudio sobre este tema, advierten el carácter discontinuo del calendario sagrado y encuentran en la magia rítmica el origen de esta discontinuidad: "La representación mítica del tiempo es esencialmente rítmica. Para la religión y la magia el calendario no tiene por objeto medir, sino ritmar, el tiempo" **(3)**. Evidentemente no se trata de "ritmar" el tiempo —resabio positivista de estos autores— sino de volver al tiempo original. La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. "Lo que pasó, pasó", dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a encarnar. El poeta, dice el centauro Quirón a Fausto, "no está atado por el tiempo". Y éste le responde: "Fuera del tiempo encontró Aquiles a Helena". ¿Fuera del tiempo? Más bien en el tiempo original. Incluso en las novelas históricas y en los de asunto contemporáneo el tiempo del relato se desprende de la sucesión. El pasado y el presente de las novelas no es el de la historia, ni el del reportaje periodístico. No es lo que fue, ni lo que está siendo, sino que se esta haciendo: lo que se está gestando. Es un pasado que re-engendra y reencarna. Y reencarna de dos maneras; en el momento de la creación poética, y después, como recreación, cuando el lector revive las imágenes del poeta y convoca de nuevo ese pasado que regresa. El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son los que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.  A tratar el origen de la poesía, dice Aristóteles: "En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la poesía, y ambas naturales: primero, ya desde niños es connatural a los hombres reproducir imitativamente; y en esto se distingue de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; segundo, en que todos se complacen en las reproducciones imitativas" **(4)**. Y más adelante agrega que el objeto propio de esta reproducción imitativa es la contemplación por semejanza o comparación: la metáfora es el principal instrumento de la poesía, ya que por medio de la imagen —que acerca y hace semejantes a los objetos distantes u opuestos— el poeta puede decir que esto sea parecido a aquello. La poética de Aristóteles ha sufrido muchas críticas. Sólo que, contra lo que uno se sentiría inclinado a pensar instintivamente, lo que nos resulta insuficiente no es tanto el concepto de reproducción imitativa como su idea de la metáfora y, sobre todo, su noción de naturaleza.  Según explica García Bacca en su Introducción a la *Poética*, "imitar no significa ponerse a copiar un original... sino toda acción cuyo efecto es una presencialización". Y el efecto de tal imitación, "que, al pie de la letra, no copia nada, será un objeto original y nunca visto, o nunca oído, como una sinfonía o una sonata". Mas, ¿de dónde saca el poeta esos objetos nunca vistos ni oídos? El modelo del poeta es la naturaleza, paradigma y fuente de inspiración para todos los griegos. Con más razón que al de Zola y sus discípulos, se puede llamar naturalista al arte griego. Pues bien, una de las cosas que nos distinguen de los griegos es nuestra concepción de la naturaleza. Nosotros no sabemos cómo es, ni cuál es su figura, si alguna tiene. La naturaleza ha dejado de ser algo animado, un todo orgánico y dueño de una forma. No es, ni siquiera, un objeto, porque la idea misma de objeto ha perdido su antigua consistencia. Si la noción de causa está en entredicho, ¿cómo no va a estarlo la de naturaleza con sus cuatro causas? Tampoco sabemos en dónde termina lo natural y empieza lo humano. El hombre, desde hace siglos, ha dejado de ser natural. Unos lo conciben como un haz de impulsos y reflejos, esto es, como un animal superior. Otros han transformado a este animal en una serie de respuestas a estímulos dados, es decir, a un ente cuya conducta es previsible y cuyas reacciones no son diversas a las de un aparato: para la cibernética el hombre se conduce como una máquina. En el extremo opuesto se encuentran los que nos conciben como entes históricos, sin más continuidad que la del cambio. No es eso todo. Naturaleza e historia se han vuelto términos incompatibles, al revés de lo que ocurría con los griegos. Si el hombre es una animal o una máquina, no veo cómo pueda ser un ente político, a no ser reduciendo la política a una rama de la biología o de la física. Y a la inversa: si es histórico, no es natural ni mecánico. Así pues, lo que nos parece extraño y caduco —como bien observa García Bacca— no es la poética aristotélica, sino su ontología. La naturaleza no puede ser un modelo para nosotros, porque el término ha perdido toda su consistencia.  No menos insatisfactoria parece la idea aristotélica de la metáfora. Para Aristóteles la poesía ocupa un lugar intermedio entre la historia y la filosofía. La primera reina sobre los hechos: la segunda rige el mundo de lo necesario. Entre ambos extremos la poesía se ofrece "como lo optativo". "No es oficio del poeta —dice García Bacca— contar las cosas como sucedieron, sino cual desearíamos que hubiesen sucedido". El reino de la poesía es el "ojalá". El poeta es "varón de deseos". En efecto, la poesía es deseo. Mas ese deseo no se articula en lo posible, ni en lo verosímil. La imagen no es lo "imposible inverosímil", deseo de imposibles: la poesía es hambre de realidad. El deseo aspira siempre a suprimir las distancias, según se ve en el deseo por excelencia: el impulso amoroso. La imagen es el puente que tiende el deseo entre el hombre y la realidad. El mundo del "ojalá" es el de la imagen por comparación de semejanzas y su principal vehículo es la palabra "como" y dice: esto es como aquello. Pero hay otra metáfora que suprime el "como" y dice: esto es aquello. En ella el deseo entre en acción: no compara ni muestra semejanzas sino que revela —y más: provoca— la identidad última de objetos que nos parecían irreductibles.  Entonces, ¿en qué sentido nos parece verdadera la idea de Aristóteles? En el de ser la poesía una reproducción imitativa, si se entiende por esto que el poeta recrea arquetipos, en la acepción más antigua de la palabra: modelos, mitos. Aun el poeta lírico al recrear su experiencia convoca a un pasado que es un futuro. No es paradoja afirmar que el poeta —como los niños, los primitivos, y, en suma, como todos los hombres cuando dan rienda suelta a su tendencia más profunda y natural— es un imitador de profesión. Esa imitación es creación original: evocación, resurrección y recreación de algo que está en el origen de los tiempos y en el fondo de cada hombre, algo que se confunde con el tiempo mismo y con nosotros, y que siendo de todos es también único y singular. El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos. La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo. La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo. La coherencia poética, por tanto, debe ser de orden distinto a la prosa. La frase rítmica nos lleva así al examen de su sentido. Sin embargo, antes de estudiar cómo se logra la unidad significativa de la frase poética, es necesario ver más de cerca las relaciones entre verso y prosa.  **Notas**   1. La lingüística moderna parece contradecir esta opinión. No obstante, como se verá, la contradicción no es absoluta. Para Roman Jakobson, "la palabra es una parte constituyente de un contexto superior, la frase, y simultáneamente es un contexto de otros constituyentes más pequeños, los *morfemas* (unidades mínimas dotadas de significación) y los *fonemas*". A su vez los fonemas son haces o manojos de *rasgos diferenciales*. Tanto cada rasgo diferencial como cada fonema se constituyen frente a las otras partículas en una relación de oposición o contraste: los fonemas "designan una mera alteridad". Ahora bien, aunque carecen de significación propia, los fonemas "participan de la significación" ya que su "función consiste en diferenciar, cimentar, separar o destacar" los morfemas y de tal modo distinguirlos entre sí. Por su parte, el morfema no alcanza efectiva significación sino en la palabra y ésta en la frase o en la palabra-frase. Así pues, rasgos diferenciales, fonemas, morfemas y palabras son signos que sólo significan plenamente dentro de un contexto. Por último, el contexto significa y es inteligible sólo dentro de una clave común al que habla y al que oye: el lenguaje. Las unidades semánticas (morfemas y palabras) y las fonológicas (rasgos diferenciales y fonemas) son elementos lingüísticos por pertenecer a un sistema de significados que los engloba. Las unidades lingüísticas no constituyen el lenguaje sino a la inversa: el lenguaje las constituye. Cada unidad, sea en el nivel fonológico o en el significativo, se define por su relación con las otras partes: "el lenguaje es una totalidad indivisible" (*Nota de 1964*). 2. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, París, 1938. 3. H. Hubert y M. Mauss, *Mélanges d’histoire des religions*, París, 1929. 4. Aristóteles, *Poética*, Versión directa, introducción y notas por Juan David García Bacca, México, 1945.   De ***El arco y la lira*** |

**EJEMPLOS DE HAIKUS**

**Haiku**

El **haiku** (俳句, ***haiku***[**?**](http://es.wikipedia.org/wiki/Ayuda:Idioma_japon%C3%A9s)), derivado del [*haikai*](http://es.wikipedia.org/wiki/Haikai), es una de las formas de poesía tradicional [japonesa](http://es.wikipedia.org/wiki/Jap%C3%B3n) más extendidas.

**Orígenes**

Los orígenes del **haiku** provienen del [*haikai*](http://es.wikipedia.org/wiki/Haikai). El *haikai* era una forma poética marcada, ya que generalmente su contenido se basa en lo cómico y lo divertido. Al pasar el tiempo el *haikai* se asoció a otro estilo de composición poético llamado [*Renga*](http://es.wikipedia.org/wiki/Renga), formándose así una derivación del *Renga*, el [Haikai-no-Renga](http://es.wikipedia.org/wiki/Haikai-no-Renga). El *Haikai-no-Renga* era una sucesión de poemas *Haikai*, manteniendo su estilo.

El primer poema que iniciaba esta sucesión se denominaba [*Hokku*](http://es.wikipedia.org/wiki/Hokku). [Matsuo Basho](http://es.wikipedia.org/wiki/Matsuo_Basho), poeta muy afamado en el arte del *haikai*, separó el primer poema del *Haikai-no-Renga* (el *Hokku*) y por ende lo independizó del *Renga*, dándole al *Hokku* una personalización estética y expresiva. Pero Basho también llamaba al *Hokku* como ***Haiku***. Esto hizo que en los inicios, el *Hokku* fuera lo mismo que el **Haiku**.

Pero con el paso del tiempo, poetas como [Masaoka Shiki](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Masaoka_Shiki&action=edit) separan sustancialmente el **haiku** del *Hokku*, conservando este último la vis "cómica", mientras el **haiku** adquiría un valor más "espiritual".

**Características**

El **haiku** se compone de tres versos de 5, 7 y 5 [sílabas](http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADlaba), sin [rima](http://es.wikipedia.org/wiki/Rima). Suele contener una palabra clave denominada [*kigo*](http://es.wikipedia.org/wiki/Kigo) (季語, '[**kigo**](http://es.wikipedia.org/wiki/Kigo)**'**[**?**](http://es.wikipedia.org/wiki/Ayuda:Idioma_japon%C3%A9s)) que indica la [estación del año](http://es.wikipedia.org/wiki/Estaci%C3%B3n_del_a%C3%B1o) a la que se refiere.

Tradicionalmente el **haiku**, así como otras composiciones poéticas, buscaba describir los fenómenos naturales, el cambio de las estaciones, o la vida cotidiana de la gente.

***Haiga***

Con el fin de acompañar el haiku, muchos poetas realizan una [pintura](http://es.wikipedia.org/wiki/Pintura), generalmente sin demasiada perfección. [Matsuo Basho](http://es.wikipedia.org/wiki/Matsuo_Basho) fue el primer poeta en adoptar esta forma del haiku que hoy domina en las grandes esferas de este género.

***Haijin***

Es el nombre como se denomina al autor de un **haiku**. Los Haijin más importantes de la historia del Japón son [Matsuo Basho](http://es.wikipedia.org/wiki/Matsuo_Basho), [Yosa Buson](http://es.wikipedia.org/wiki/Yosa_Buson), [Kobayashi Issa](http://es.wikipedia.org/wiki/Kobayashi_Issa), [Usuda Arô](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Usuda_Ar%C3%B4&action=edit), [Masaoka Shiki](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Masaoka_Shiki&action=edit), [Uejima Onitsura](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Uejima_Onitsura&action=edit), [Ritsurin Issekiro](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ritsurin_Issekiro&action=edit), [Arakida Morikate](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arakida_Morikate&action=edit), [Yamasaki Sokan](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Yamasaki_Sokan&action=edit), entre otros.

**Mujer en el Haiku**

Muchas poetisas surgieron por todo el país, entre las que destacan algunos nombres como [Den Sute-jo](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Den_Sute-jo&action=edit), [Sonome](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Sonome&action=edit), [Shushiki](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Shushiki&action=edit) y sobre todo [Chiyo ni](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Chiyo_ni&action=edit)

(千代尼), considerada la mejor creadora de **haiku**.

Oh mariposa,  
¿qué sueñas,  
cuando agitas tus alas?  
**Chiyo ni**

Oh gusanito,  
¿por qué te arrastras?  
¿No ves que te pueden pisar?  
**El Pai**

**El haiku en la poesía sudamericana**

El **haiku** también se ha hecho presente en [tierras sudamericanas](http://es.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rica_del_Sur). Esto se concreta, por ejemplo, en las creaciones de [Jorge Luis Borges](http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges) o [Mario Benedetti](http://es.wikipedia.org/wiki/Mario_Benedetti), quién publicó la obra *Rincón de Haikus* en 1999. Por otra parte, el escritor [cordobés](http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%B3rdoba_%28Argentina%29) [Rafael Roldán Auzqui](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rafael_Rold%C3%A1n_Auzqui&action=edit) publicó *Haikus a flor de voz* (1997). En [Bolivia](http://es.wikipedia.org/wiki/Bolivia), [*Sebastian Molina*](http://planb.mundoalreves.com/), ha publicado los libros de haikus [*Después de este silencio*](http://planb.mundoalreves.com/?page_id=11) en mayo del 2005 y [*Otra vez el silencio*](http://planb.mundoalreves.com/?p=161) en mayo del 2007.

**Haikus de Haijins clásicos japoneses**

Mudas las garzas  
Trazarían en el cielo  
Una línea de nieve  
**Yamasaki Sokan**

A una amapola  
deja sus alas una mariposa  
como recuerdo.  
**Matsuo Basho**

Un viejo estanque;  
se zambulle una rana,  
ruido de agua.  
**Matsuo Basho**

La campana para de sonar.  
El eco de las flores  
perfuma la noche  
**Matsuo Basho**

Este camino  
ya nadie lo recorre.  
Salvo el crepúsculo  
**Matsuo Basho**

El mar en primavera  
Se levanta y cae  
A lo largo del día  
**Yosa Buson**

Mientras lo corto  
veo que el árbol tiene  
serenidad.  
**Ritsurin Issekiro**

El ciruelo florece,  
el ruiseñor canta;  
pero yo estoy solo.  
**Kobayashi Issa**

Temblando  
en las flores silvestres  
se va la primavera  
**Kobayashi Issa**

Una flor caída  
Regresa volando a su rama.  
¡Una mariposa!  
**Arakida Moritake**

Un arbol  
Otros árboles  
Un bosque  
**Maíta Masai**

**MATSUO BASHOO**

***Cuatro Haikus***

**L**as gentes del siglo  
no contemplan las flores  
del castaño cerca del tejado

Al olor del ciruelo  
surge el sol  
sobre el sendero de montaña  
  
Con mi paraguas  
paso a través  
de los sauces

Incluso al día siguiente  
de la tormenta  
los pimientos son rojos  
  
Traducción de Francisco Villalba

**EJEMPLOS DE POÉTICAS**

# Poética

Se designa **poética** a la ciencia nomotética cuyo objeto de estudio son las [artes](http://es.wikipedia.org/wiki/Arte), y la [literatura](http://es.wikipedia.org/wiki/Literatura). Para [Igor Stravinski](http://es.wikipedia.org/wiki/Igor_Stravinski), la poética es un estudio de la obra que va a realizarse, es un hacer del orden. Para [Algirdas Julius Greimas](http://es.wikipedia.org/wiki/Algirdas_Julius_Greimas), la poética designa el estudio de la poesía como la teoría general de las obras literarias (Greimas y Courtes, Semiótica, "Poética", *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, 309). Para [Tzvetan Todorov](http://es.wikipedia.org/wiki/Tzvetan_Todorov), la poética es una ciencia que estudia el discurso literario; apunta a una reflexión científica sobre la literatura, ubicándose no en el conjunto de hechos empíricos que determinan las obras literarias, sino en el discurso literario. Asume que la obra literaria es una estructura abstracta posible, en la cual existe constantes discursivas que pueden ser estudiadas por un estudio científico.

Como disciplina propia del discurso literario, la poética tiene un objeto propio, la literatura, en la cual se diferenciará formalmente con otro tipo de discursos, como la lingüística, la sociología, la estética. Esto se debe a que el lenguaje de la literatura se diferencia de los otros lenguajes porque está constituido por un código poético. No obstante se puede apoyar en las otras ciencias en la medida que el lenguaje forme parte del objeto. Tales como las disciplinas que traten del discurso. La poética, según Todorov, se definirá necesariamente en dos extremos, desde lo muy particular, y lo demasiado general. Esto implica que una generalización por medio del discurso, no debe ser inflexible, sino que debe atenerse a la descripción de lo específico y de lo singular (31). Esto significa que se debe teorizar más que apelar una metodología estricta. Como ciencia que se está haciendo, La poética de Todorov es una propuesta para el estudio del discurso literario, por lo tanto, apenas enuncia las bases de la poética. para luego entrar en el análisis del texto literario.

También se le designa poética al estudio de un autor que hace sobre sus obras.

## Poética de Aristóteles

La Poética de [Aristóteles](http://es.wikipedia.org/wiki/Arist%C3%B3teles) fue escrita en el [siglo IV adC](http://es.wikipedia.org/wiki/Siglo_IV_adC), entre la fundación de su escuela en [Atenas](http://es.wikipedia.org/wiki/Atenas), en el [335 adC](http://es.wikipedia.org/wiki/335_adC), y su partida definitiva de la ciudad, en el 323 adC un año antes de su muerte. Su tema principal es la reflexión estética a través de la caracterización y descripción de la tragedia. Originalmente la obra estaba compuesta de dos partes: un primer libro sobre la [tragedia](http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia) y la [epopeya](http://es.wikipedia.org/wiki/Epopeya) y un segundo sobre la [comedia](http://es.wikipedia.org/wiki/Comedia) y la [poesía yámbica](http://es.wikipedia.org/wiki/Yambo) que se perdió, aparentemente durante la [Edad Media](http://es.wikipedia.org/wiki/Edad_Media), y del que nada se conoce.

Básicamente, la obra consta de un trabajo de definición y caracterización de la [tragedia](http://es.wikipedia.org/wiki/Tragedia) y otras artes imitativas. Junto a estas consideraciones aparecen otras, menos desarrolladas, acerca de la [Historia](http://es.wikipedia.org/wiki/Historia) y su comparación con la poesía (las artes en general), consideraciones [lingüísticas](http://es.wikipedia.org/wiki/Ling%C3%BC%C3%ADstica) y otras sobre la [mímesis](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADmesis).

***Ars Poetica* de Horacio**

La *Epístola a los Pisones* del poeta [Horacio](http://es.wikipedia.org/wiki/Horacio), más conocida como *Ars poetica*, ha venido a ser uno de los sostenes del [clasicismo](http://es.wikipedia.org/wiki/Clasicismo) en la literatura. Ensalza los modelos griegos como maestros y proporciona consejos técnicos a los poetas noveles. Frente a Aristóteles, Horacio adopta otro tono, ya que, a diferencia del filósofo, él mismo es un artista de la palabra y puede aportar su propia experiencia como creador. El texto cuenta con treinta apartados delimitados por los vocativos utilizados para llamar la atención de sus destinatarios, los Pisones. Valiéndose del [símil](http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADmil) o comparación ("Así como los árboles mudan la hoja al morir el año ...así también perecen con el tiempo las palabras antiguas..." VII), de la [anécdota](http://es.wikipedia.org/wiki/An%C3%A9cdota) ("Un estatuario de cerca del Circo de Emilio ..." IV), de la [metáfora](http://es.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1fora) ("El atleta que anhela llegar primero a la meta ... mucho tiempo se ejercitó de niño..."XXIX), y del [argumento de autoridad](http://es.wikipedia.org/wiki/Argumento_de_autoridad) ("Homero nos enseñó ..." VIII) concreta su intención [didáctica](http://es.wikipedia.org/wiki/Did%C3%A1ctica).

## El Arte Poética de Boileau

Boileau es normativo al cimentar las bases según la tradición establecida por Horacio. Es importante leer a Horacio para comprender la poética de Boileau.

## Poética de Hegel

Búsqueda de la subjetividad manifestada en la historia.

## Primer curso de Poética de Paul Valéry

En el año de 1937 en la Lección inaugural del curso de Poética en el College de France, [Paul Valéry](http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Val%C3%A9ry) dicta la primera lección del curso de Poética. Su problema a resolver: revalorar la poética no como una alicante de reglas formales fijas en la cual se determinaba cómo se debía hacer arte. Sino en pensarlo como un hacer “El hacer, el poiein del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra y que llegaré pronto a limitar a ese género de obras que se ha dado en llamar obras del espíritu” (Válery, 108). Este hacer que está en el uso de su espíritu, y que emplea todos lo medios físicos para llegar al mismo acto que hace y es hecha, sin limitarse en las propias reglas, será el objeto de estudio en la creación.

## Poéticas de las literaturas hispánicas

Las poéticas españolas más antiguas que se conocen datan de época de los trovadores y se limitan más bien a ser tratados de [métrica](http://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9trica) que estudios de [Estética](http://es.wikipedia.org/wiki/Est%C3%A9tica). Se conserva un *Arte de trovar* de [Enrique de Villena](http://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_de_Villena) y también la *Gaya de Segovia o Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores* de Pero Guillén de Segovia. Más importancia tiene la *Carta proemio al Condestable don Pedro de Portugal* de don [Íñigo López de Mendoza](http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8D%C3%B1igo_L%C3%B3pez_de_Mendoza), marqués de Santillana, que antecedía a su *Cancionero*, donde se vuelve al concepto de mímesis o imitación aristotélico, transmitido por Horacio como *ut pictura poesis* (como la pintura es la poesía), definiéndola así: "¿Qué cosa es poesía (que en nuestra vulgar 'gaya sçiençia' llamamos) sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, pesso e medida?". En el *Arte de Trovar* de [Juan del Encina](http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_del_Encina) se empieza también a advertir el influjo italiano y alguna reminiscencia clásica, si bien todavía perduran restos de teorías provenzales.

En el [Renacimiento](http://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento) [Garcilaso de la Vega](http://es.wikipedia.org/wiki/Garcilaso_de_la_Vega) afirma que la expresión ha de ser transparente y selecta: "Más a las veces son mejor oídos / el puro ingenio y lengua casi muda / testigos limpios de ánimo inocente / que la curiosidad del elocuente". El humanista valenciano [Juan Luis Vives](http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Luis_Vives) escribió una *Retórica* que incluye un tratado de poética, donde afirma que el arte debe ser pintura de la verdad, y no admite que el tema de las composiciones poéticas atente contra la moral. Fundamentalmente son tratados de versificación las poéticas compuestas por [Miguel Sánchez de Lima](http://es.wikipedia.org/wiki/Miguel_S%C3%A1nchez_de_Lima), [Juan Díaz Rengifo](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Juan_D%C3%ADaz_Rengifo&action=edit), [Jerónimo Mondragón](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jer%C3%B3nimo_Mondrag%C3%B3n&action=edit) y [Luis Alfonso de Carvallo](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Luis_Alfonso_de_Carvallo&action=edit), si bien este último defendía el nuevo concepto teatral de Lope de Vega. Muy influyentes en España fueron los tratadistas aristotélicos italianos del [Renacimiento](http://es.wikipedia.org/wiki/Renacimiento), [Ludovico Castelvetro](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ludovico_Castelvetro&action=edit) y [Francesco Robortello](http://es.wikipedia.org/wiki/Francesco_Robortello), aparte de [Minturno](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Minturno&action=edit) y [Escalígero](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Escal%C3%ADgero&action=edit). Preceptistas aristotélicos españoles fueron [Alonso López](http://es.wikipedia.org/wiki/Alonso_L%C3%B3pez), el [Pinciano](http://es.wikipedia.org/wiki/Pinciano), Cascales y González de Salas. Un lugar aparte lo ocupa, esta vez como preceptistas, [Félix Lope de Vega Carpio](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=F%C3%A9lix_Lope_de_Vega_Carpio&action=edit) con su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), que ofrecía una fórmula dramática nueva y barroca opuesta a la aristotélica.

## Poéticas

* *Arte Poética* de [Minturno](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Minturno&action=edit) (1563).
* *Laokoon*, de [Lessing](http://es.wikipedia.org/wiki/Lessing) (1776).
* *Sobre lo sublime* de [Longino](http://es.wikipedia.org/wiki/Longino).
* *Poetices libre septem* de Julio César [Escalígero](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Escal%C3%ADgero&action=edit) (1561).
* *Arte nuevo de hacer comedias* de [Lope de Vega](http://es.wikipedia.org/wiki/Lope_de_Vega) (1609).
* *Discurso del Arte* de [Tasso](http://es.wikipedia.org/wiki/Torquato_Tasso) (1587).
* *Ensayo de un arte poética crítica* de J. C. Gottsched (1730).
* [*Hölderlin y la esencia de la poesía*](http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/holderlin_esencia-poesia.htm) de [Heidegger](http://es.wikipedia.org/wiki/Heidegger).

## Reflexión de su obra en textos literarios

* Arthur [Rimbaud](http://es.wikipedia.org/wiki/Rimbaud): *Carta al vidente*, *Alquimia del verbo*
* [Baudelaire](http://es.wikipedia.org/wiki/Baudelaire): *Bendición*
* [José Lezama Lima](http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Lezama_Lima): *Introducción a la Esfera Imagen*
* [Octavio Paz](http://es.wikipedia.org/wiki/Octavio_Paz):
* [Jorge Luis Borges](http://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges): *Ars Poetica*

#### VICENTE HUIDOBRO

#### *Arte Poética*

Que el verso sea como una llave  
Que abra mil puertas.  
Una hoja cae; algo pasa volando;  
Cuanto miren los ojos creado sea,  
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;  
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los nervios.  
El músculo cuelga,  
Como recuerdo, en los museos;  
Mas no por eso tenemos menos fuerza:  
El vigor verdadero  
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!  
Hacedla florecer en el poema;  
  
Sólo para nosotros  
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

*De El espejo de Agua, 1916*

# PABLO NERUDA

# *Sobre una poesía sin pureza*

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: Las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos de carpinteros. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfera a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo. La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y de los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo. Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos. La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, Con huellas de diente y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada, del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recurso de un magnifico tacto. Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, "corazón mío" son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.

*Publicado en la revista “Caballo verde para la poesía”, N. 1. Madrid, 1935.*

**JORGE LUÍS BORGES**

***Arte Poética***

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
Y recordar que el tiempo es otro río,  
Saber que nos perdemos como el río  
Y que los rostros pasan como el agua.  
  
Sentir que la vigilia es otro sueño  
Que sueña no soñar y que la muerte  
Que teme nuestra carne es esa muerte  
De cada noche, que se llama sueño.  
  
Ver en el día o en el año un símbolo  
De los días del hombre y de sus años,  
Convertir el ultraje de los años  
En una música, un rumor y un símbolo,  
  
Ver en la muerte el sueño, en el ocaso  
Un triste oro, tal es la poesía  
Que es inmortal y pobre. La poesía  
Vuelve como la aurora y el ocaso.  
  
A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo;  
El arte debe ser como ese espejo  
Que nos revela nuestra propia cara.  
  
Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
Lloró de amor al divisar su Ítaca  
Verde y humilde. El arte es esa Ítaca  
De verde eternidad, no de prodigios.  
  
También es como el río interminable  
Que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
Y es otro, como el río interminable.

**ENRIQUE LIHN**

*Porque escribí*

Ahora que quizás, en un año de calma,  
piense: la poesía me sirvió para esto:  
no pude ser feliz, ello me fue negado,  
pero escribí.

Escribí: fui la víctima  
de la mendicidad y el orgullo mezclados  
y ajusticié también a unos pocos lectores;  
tendí la mano en puertas que nunca, nunca he visto;  
una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies.

Pero escribí: tuve esta rara certeza,  
la ilusión de tener el mundo entre las manos  
-¡qué ilusión más perfecta! como un cristo barroco  
con toda su crueldad innecesaria-  
Escribí, mi escritura fue como la maleza  
de flores ácimas pero flores en fin,  
el pan de cada día de las tierras eriazas:  
una caparazón de espinas y raíces

De la vida tomé todas estas palabras  
como un niño oropel, guijarros junto al río:  
las cosas de una magia, perfectamente inútiles  
pero que siempre vuelven a renovar su encanto.

La especie de locura con que vuela un anciano  
detrás de las palomas imitándolas  
me fue dada en lugar de servir para algo.  
Me condené escribiendo a que todos dudaran  
de mi existencia real,  
(días de mi escritura, solar del extranjero).  
Todos los que sirvieron y los que fueron servidos  
digo que pasarán porque escribí  
y hacerlo significa trabajar con la muerte  
codo a codo, robarle unos cuantos secretos.  
En su origen el río es una veta de agua  
-allí, por un momento, siquiera, en esa altura-  
luego, al final, un mar que nadie ve  
de los que están braceándose la vida.  
Porque escribí fui un odio vergonzante,  
pero el mar forma parte de mi escritura misma:  
línea de la rompiente en que un verso se espuma  
yo puedo reiterar la poesía.

Estuve enfermo, sin lugar a dudas  
y no sólo de insomnio,  
también de ideas fijas que me hicieron leer  
con obscena atención a unos cuantos sicólogos,  
pero escribí y el crimen fue menor,  
lo pagué verso a verso hasta escribirlo,  
porque de la palabra que se ajusta al abismo  
surge un poco de oscura inteligencia  
y a esa luz muchos monstruos no son ajusticiados.

Porque escribí no estuve en casa del verdugo  
ni me dejé llevar por el amor a Dios  
ni acepté que los hombres fueran dioses  
ni me hice desear como escribiente  
ni la pobreza me pareció atroz  
ni el poder una cosa deseable  
ni me lavé ni me ensucié las manos  
ni fueron vírgenes mis mejores amigas  
ni tuve como amigo a un fariseo  
ni a pesar de la cólera  
quise desbaratar a mi enemigo.

Pero escribí y me muero por mi cuenta,  
porque escribí porque escribí estoy vivo

**OSCAR HAHN**

*¿Por qué escribe usted?*

Porque el fantasma porque ayer porque hoy:   
porque mañana porque sí porque no   
Porque el principio porque la bestia porque el fin:   
porque la bomba porque el medio porque el jardín

Porque góngora porque la tierra porque el sol:   
porque san juan porque la luna porque rimbaud   
Porque el claro porque la sangre porque el papel:   
porque la carne porque la tinta porque la piel

la noche porque me odio porque la luz:   
porque el infierno porque el cielo porque tú   
Porque casi porque nada porque la sed   
porque el amor porque el grito porque no sé

Porque la muerte porque apenas porque más   
porque algún día porque todos porque quizás

**DIEGO MAQUIEIRA**

***Ars Vitae***

Teníamos fuerte afición al vino  
le rendíamos culto a los racimos de uva  
y éramos arrogantes, crédulos  
pendencieros  
Preferíamos la muerte  
a perder la libertad  
y llevábamos la alegría del amor  
hasta las puertas del infierno  
hasta desafiar a la misma muerte  
desnudándonos en pleno combate  
o agrandándonos las heridas recibidas  
Y si veíamos en peligro la vida  
de nuestras mujeres y la nuestra  
nos dábamos muerte por gusto continuo  
Y éramos tan arrebatados en la guerra  
que jamás actuábamos de acuerdo a un plan  
No conocíamos ni la humildad  
ni la caridad, ni la abnegación  
ni la dulzura  
Éramos serios y semifabulosos  
y adorábamos a nuestras esposas  
que adoraban el falo y el oro.

**EJEMPLOS DE SONETO**

**FRANCISCO DE QUEVEDO**

***Amor constante más allá de la muerte***

Cerrar podrá mis ojos la postrera

sombra que me llevare el blanco día,

y podrá desatar esta alma mía

hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte, en la ribera,

dejará la memoria, en donde ardía:

nadar sabe mi llama el agua fría,

y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,

venas que humor a tanto fuego han dado,

médulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejarán, no su cuidado;

serán ceniza, más tendrán sentido,

polvo serán, más polvo enamorado.

***Miré los muros de la patria mía...***

Miré los muros de la patria mía,

si un tiempo fuertes, ya desmoronados,

de la carrera de la edad cansados,

por quien caduca ya su valentía.

Salíme al campo: vi que el sol bebía

los arroyos del yelo desatados,

y del monte quejosos los ganados,

que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada,

de mi anciana habitación era despojos;

mi báculo, más corvo y menos fuerte;

vencida de la edad sentí mi espada.

Y no hallé cosa en qué poner los ojos

que no fuese recuerdo de la muerte.

**GABRIELA MISTRAL**

***Los Sonetos de la Muerte***

**I**

Del nicho helado en que los hombres te pusieron,  
te bajaré a la tierra humilde y soleada.  
Que he de dormirme en ella los hombres no supieron,  
y que hemos de soñar sobre la misma almohada.

Te acostaré en la tierra soleada con una  
dulcedumbre de madre para el hijo dormido,  
y la tierra ha de hacerse suavidades de cuna  
al recibir tu cuerpo de niño dolorido,

Luego iré espolvoreando tierra y polvo de rosas,   
y en la azulada y leve polvareda de luna,  
los despojos livianos irán quedando presos.

Me alejaré cantando mis venganzas hermosas,  
¡porque a ese hondor recóndito la mano de ninguna  
bajará a disputarme tu puñado de huesos!

**CÉSAR VALLEJO**

### *Piedra negra sobre una piedra blanca*

Me moriré en París con aguacero,  
un día del cual tengo ya el recuerdo.  
Me moriré en París -y no me corro-  
talvez un jueves, como es hoy de otoño.  
  
Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
estos versos, los húmeros me he puesto  
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,  
con todo mi camino, a verme solo.  
  
César Vallejo ha muerto, le pegaban  
todos sin que él les haga nada;  
le daban duro con un palo y duro  
  
también con una soga; son testigos  
los días jueves y los huesos húmeros,  
la soledad, la lluvia, los caminos…

**JORGE LUIS BORGES**

***1964***

**II**

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.  
Hay tantas otras cosas en el mundo;  
un instante cualquiera es más profundo  
y diverso que el mar. La vida es corta  
y aunque las horas son tan largas, una  
oscura maravilla nos acecha,  
la muerte, ese otro mar, esa otra flecha  
que nos libra del sol y de la luna  
y del amor. La dicha que me diste  
y me quitaste debe ser borrada;  
lo que era todo tiene que ser nada.  
Sólo me queda el goce de estar triste,  
esa vana costumbre que me inclina  
al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.

**MIGUEL ARTECHE**

***El Café***

Sentado en el café cuentas el día,  
el año, no sé qué, cuentas la taza  
que bebes yerto; y en tu adiós, la casa  
del ojo, muerta, sin color, vacía.

Sentado en el ayer la taza fría  
se mueve y mueve, y en la luz escasa  
la muerte en traje de francesa pasa  
royendo, a solas, la melancolía.

Sentado en el café oyes el río  
correr, correr, y el aletazo frío  
de no sé qué: tal vez de ese momento.

Y en medio del café queda la taza  
vacía, sola, y a través del asa  
temblando el viento, nada más, el viento.

**OSCAR HAHN**

### *La muerte está sentada a Los Pies de Mi Cama*

Mi cama está deshecha: sábanas en el suelo  
y frazadas dispuestas a levantar el vuelo.  
La muerte dice ahora que me va a hacer la cama.  
Le suplico que no, que la deje deshecha.  
Ella insiste y replica que esta noche es la fecha.  
Se acomoda y agrega que esta noche me ama.  
Le contesto que cómo voy a ponerle cuernos  
a la vida. Contesta que me vaya al infierno.  
La muerte está sentada a los pies de mi cama.  
Esta muerte empeñosa se calentó conmigo  
y quisiera dejarme más chupado que un higo.  
Yo trato de espantarla con una enorme rama.  
Ahora dice que quiere acostarse a mi lado  
sólo para dormir, que no tenga cuidado.  
Por respeto me callo que sé su mala fama.  
La muerte está sentada a los pies de mi cama.

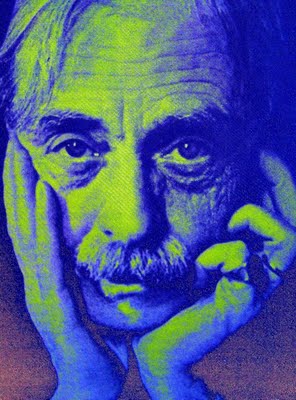
**TEXTOS FUNDAMENTALES**

**SOBRE LA POESÍA**

|  |
| --- |
| ***CARTAS A UN JOVEN POETA*  Rainer María Rilke**  [https://1.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TOdiQMsuFNI/AAAAAAAACv8/YVIHCkpTclM/s640/Rainer+Mar%25C3%25ADa+Rilke+en+el+Hotel+Byron+en+Par%25C3%25ADs.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TOdiQMsuFNI/AAAAAAAACv8/YVIHCkpTclM/s1600/Rainer+Mar%C3%ADa+Rilke+en+el+Hotel+Byron+en+Par%C3%ADs.jpg) |
| |  | | --- | | **Introducción**  Era en 1902, a fines de otoño. Estaba yo sentado en el parque de la Academia Militar de Wiener Neustadt, bajo unos viejísimos castaños, y leía en un libro. Profundamente sumido en la lectura, noté apenas cómo se llegó junto a mí Horacek, el sabio y bondadoso capellán de la Academia, el único entre nuestros profesores que no fuera militar. Me tomó el libro de las manos, contempló la cubierta y movió la cabeza. "¿Poemas de Rainer María Rilke?", preguntó pensativo. Y, hojeando luego al azar, recorrió algunos versos con la vista, miró meditabundo a lo lejos, e inclinó por fin la frente, musitando: "Así, pues, el cadete Renato Rilke nos ha salido poeta..."  De este modo supe yo algo del niño delgado y pulido, entregado por sus padres más de quince años atrás a la Escuela Militar Elemental de Sankt Poelten, para que algún día llegase a oficial. Horacek había estado de capellán en aquel establecimiento y aun recordaba muy bien al antiguo alumno. El retrato que de él me hizo fue el de un joven callado, serio y dotado de altas cualidades, que gustoso manteníase retraído y soportaba con paciencia la disciplina del internado. Al terminar el cuarto curso, pasó junto con los demás alumnos a la Escuela Militar Superior de Weisskirchen, en Moravia. Allí, por cierto, echose de ver que su constitución no era bastante recia, y así sus padres tuvieron que retirarlo del establecimiento, haciéndole proseguir estudios en Praga, cerca del hogar. De cómo siguió desarrollándose luego el camino externo de su vida, ya nada supo referirme Horacek.  Por todo ello, será fácil comprender que yo, en aquel mismo instante, decidiera enviar mis ensayos poéticos a Rainer Maria Rilke y solicitar su dictamen. No cumplidos aún los veinte años, y hallándome apenas en el umbral de una carrera, que en mi íntimo sentir era del todo contraria a mis inclinaciones, creía que si acaso podía esperar comprensión de alguien, había de encontrarla en el autor de "Para mi propio festejo". Y sin que lo hubiese premeditado, tomó cuerpo y juntose a mis versos una carta, en la cual me confiaba tan francamente al poeta como jamás me confié, ni antes ni después, a ningún otro ser.  Muchas semanas pasaron hasta que llegó la respuesta. La carta, sellada con lacre azul, pesaba mucho en la mano, y, en el sobre, que llevaba la estampilla de París, veíanse los mismos trazos claros, bellos y seguros, con que iba escrito el texto, desde la primera línea hasta la última. Iniciada de esta manera mi asidua correspondencia con Rilke, prosiguió hasta el año 1908, y fue luego enriqueciéndose poco a poco, porque la vida me desvió hacia unos derroteros de los que precisamente había querido preservarme el cálido, delicado y conmovedor desvelo del poeta.  Pero esto no tiene importancia. Lo único importante son las diez cartas que siguen. Importante para saber del mundo en que vivió y creó Rainer Maria Rilke. Importante también para muchos que se desenvuelvan y se formen hoy y mañana. Y ahí donde habla uno que es grande y único, deben callarse los pequeños. [1](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#1)  Franz Xaver Kappus Berlín, junio de 1929 | |
| |  | | --- | | París, a 17 de febrero de 1903  Muy distinguido señor:  Hace sólo pocos días que me alcanzó su carta, por cuya grande y afectuosa confianza quiero darle las gracias. Sabré apenas hacer algo más. No puedo entrar en minuciosas consideraciones sobre la índole de sus versos, porque me es del todo ajena cualquier intención de crítica. Y es que, para tomar contacto con una obra de arte, nada, en efecto, resulta menos acertado que el lenguaje crítico, en el cual todo se reduce siempre a unos equívocos más o menos felices.  Las cosas no son todas tan comprensibles ni tan fáciles de expresar como generalmente se nos quisiera hacer creer. La mayor parte de los acontecimientos son inexpresables; suceden dentro de un recinto que nunca holló palabra alguna. Y más inexpresables que cualquier otra cosa son las obras de arte: seres llenos de misterio, cuya vida, junto a la nuestra que pasa y muere, perdura.  Dicho esto, sólo queda por añadir que sus versos no tienen aún carácter propio, pero sí unos brotes quedos y recatados que despuntan ya, iniciando algo personal. Donde más claramente lo percibo es en el último poema: "Mi alma". Ahí hay algo propio que ansía manifestarse; anhelando cobrar voz y forma y melodía. Y en los bellos versos "A Leopardi" parece brotar cierta afinidad con ese hombre tan grande, tan solitario. Aun así, sus poemas no son todavía nada original, nada independiente. No lo es tampoco el último, ni el que dedica a Leopardi. La bondadosa carta que los acompaña no deja de explicarme algunas deficiencias que percibí al leer sus versos, sin que, con todo, pudiera señalarlas, dando a cada una el nombre que le corresponda.  Usted pregunta si sus versos son buenos. Me lo pregunta a mí, como antes lo preguntó a otras personas. Envía sus versos a las revistas literarias, los compara con otros versos, y siente inquietud cuando ciertas redacciones rechazan sus ensayos poéticos. Pues bien -ya que me permite darle consejo- he de rogarle que renuncie a todo eso. Está usted mirando hacia fuera, y precisamente esto es lo que ahora no debería hacer. Nadie le puede aconsejar ni ayudar. Nadie... No hay más que un solo remedio: adéntrese en sí mismo. Escudriñe hasta descubrir el móvil que le impele a escribir. Averigüe si ese móvil extiende sus raíces en lo más hondo de su alma. Y, procediendo a su propia confesión, inquiera y reconozca si tendría que morirse en cuanto ya no le fuere permitido escribir. Ante todo, esto: pregúntese en la hora más callada de su noche: "¿Debo yo escribir?" Vaya cavando y ahondando, en busca de una respuesta profunda. Y si es afirmativa, si usted puede ir al encuentro de tan seria pregunta con un "Si debo" firme y sencillo, entonces, conforme a esta necesidad, erija el edificio de su vida. Que hasta en su hora de menor interés y de menor importancia, debe llegar a ser signo y testimonio de ese apremiante impulso. Acérquese a la naturaleza e intente     decir, cual si fuese el primer hombre, lo que ve y siente y ama y pierde. No escriba versos de amor. Rehúya, al principio, formas y temas demasiado corrientes: son los más difíciles. Pues se necesita una fuerza muy grande y muy madura para poder dar de sí algo propio ahí donde existe ya multitud de buenos y, en parte, brillantes legados. Por esto, líbrese de los motivos de índole general. Recurra a los que cada día le ofrece su propia vida. Describa sus tristezas y sus anhelos, sus pensamientos fugaces y su fe en algo bello; y dígalo todo con íntima, callada y humilde sinceridad. Valiéndose, para expresarse, de las cosas que lo rodean. De las imágenes que pueblan sus sueños. Y de todo cuanto vive en el recuerdo.  Si su diario vivir le parece pobre, no lo culpe a él. Acúsese a sí mismo de no ser bastante poeta para lograr descubrir y atraerse sus riquezas. Pues, para un espíritu creador, no hay pobreza. Ni hay tampoco lugar alguno que le parezca pobre o le sea indiferente. Y aun cuando usted se hallara en una cárcel, cuyas paredes no dejasen trascender hasta sus sentidos ninguno de los ruidos del mundo, ¿no le quedaría todavía su infancia, esa riqueza preciosa y regia, ese camarín que guarda los tesoros del recuerdo? Vuelva su atención hacia ella. Intente hacer resurgir las inmersas sensaciones de ese vasto pasado. Así verá cómo su personalidad se afirma, cómo se ensancha su soledad convirtiéndose en penumbrosa morada, mientras discurre muy lejos el estrépito de los demás. Y si de este volverse hacia dentro, si de este sumergirse en su propio mundo, brotan luego unos versos, entonces ya no se le ocurrirá preguntar a nadie si son buenos. Tampoco procurará que las revistas se interesen por sus trabajos. Pues verá en ellos su más preciada y natural riqueza: trozo y voz de su propia vida.  Una obra de arte es buena si ha nacido al impulso de una íntima necesidad. Precisamente en este su modo de engendrarse radica y estriba el único criterio válido para su enjuiciamiento: no hay ningún otro. Por eso, muy estimado señor, no he sabido darle otro consejo que éste: adentrarse en sí mismo y explorar las profundidades de donde mana su vida. En su venero hallará la respuesta cuando se pregunte si debe crear. Acéptela tal como suene. Sin tratar de buscarle varias y sutiles interpretaciones. Acaso resulte cierto que está llamado a ser poeta. Entonces cargue con este su destino; llévelo con su peso y su grandeza, sin preguntar nunca por el premio que pueda venir de fuera. Pues el hombre creador debe ser un mundo aparte, independiente, y hallarlo todo dentro de sí y en la naturaleza, a la que va unido.  Pero tal vez, aun después de haberse sumergido en sí mismo y en su soledad, tenga usted que renunciar a ser poeta. (Basta, como ya queda dicho, sentir que se podría seguir viviendo sin escribir, para no permitirse el intentarlo siquiera.) Mas, aun así, este recogimiento que yo le pido no habrá sido inútil : en todo caso, su vida encontrará de ahí en adelante caminos propios. Que éstos sean buenos, ricos, amplios, es lo que yo le deseo más de cuanto puedan expresar mis palabras.  ¿Qué más he de decirle? Me parece que ya todo queda debidamente recalcado. Al fin y al cabo, yo sólo he querido aconsejarle que se desenvuelva y se forme al impulso de su propio desarrollo. Al cual, por cierto, no podría causarle perturbación más violenta que la que sufriría si usted se empeñase en mirar hacia fuera, esperando que del exterior llegue la respuesta a unas preguntas que sólo su más íntimo sentir, en la más callada de sus horas, acierte quizás a contestar.  Fue para mí una gran alegría el hallar en su carta el nombre del profesor Horacek. Sigo guardando a este amable sabio una profunda veneración y una gratitud que perdurará por muchos años. Hágame el favor de expresarle estos sentimientos míos. Es prueba de gran bondad el que aún se acuerde de mí, y yo lo sé apreciar.  Le devuelvo los adjuntos versos, que usted me confió tan amablemente. Una vez más le doy las gracias por la magnitud y la cordialidad de su confianza. Mediante esta respuesta sincera y concienzuda, he intentado hacerme digno de ella: al menos un poco más digno de cuanto, como extraño, lo soy en realidad.  Con todo afecto y simpatía,  Rainer Maria Rilke  II  Viareggio, cerca de Pisa (Italia), a 5 de abril de 1903  Ha de perdonarme, distinguido y estimado señor, que haya tardado hasta hoy para recordar con gratitud su carta del 24 de febrero. Durante todo este tiempo me encontré bastante mal. No precisamente enfermo, pero sí abatido y presa de una postración de carácter gripal, que me inhabilitaba para todo. Finalmente, al ver que ni por asomo llegaba a operarse ningún cambio en mi estado, acabé por acudir a orillas de este mar meridional, cuya acción bienhechora ya me fue de algún alivio en otra ocasión. Pero aun no estoy restablecido. Todavía me cuesta escribir. Así, pues, tendrá usted que acoger estas pocas líneas en lugar de muchas más.  Sepa, desde luego, que me causará siempre alegría con cada una de sus cartas. Sólo habrá de ser indulgente con mis respuestas, que quizás lo dejen a menudo sin nada entre las manos. Y es que en realidad, sobre todo ante las cosas más hondas y más importantes, nos hallamos en medio de una soledad sin nombre. Para poder aconsejar y, más aun, para poder ayudar a otro ser, deben ocurrir y lograrse muchas cosas. Y para que se llegue a acertar una sola vez, debe darse toda una constelación de circunstancias propicias.  Sólo dos cosas más querría decirle hoy:  En primer lugar, algo acerca de la ironía. No se deje dominar por ella, y menos que en cualquier otra ocasión, en los momentos de esterilidad. En los que sean fecundos, procure aprovecharla como un medio más para comprender la vida. Empleada con pureza, también la ironía es pura, y no hay por qué avergonzarse de ella. Pero si usted siente que le es ya demasiado familiar y teme su creciente intimidad, vuélvase entonces hacia grandes y serios asuntos, ante los cuales ella quedará siempre pequeña y desamparada. Busque la profundidad de las cosas: hasta allí nunca logra descender la ironía... Y cuando la haya llevado así al borde de lo sublime, averigüe al mismo tiempo si ese modo de entender la vida brota de una necesidad propia y esencial. Pues entonces, bajo el influjo de las cosas serias, acabará por desprenderse de usted -si es algo meramente accidental-; o bien -si es que realmente le pertenece como algo innato- cobrará fuerza, y se convertirá en un instrumento serio para incluirse entre los medios con que usted habrá de plasmar su arte.  Lo otro que yo quería decirle es esto: De todos mis libros, muy pocos me son imprescindibles. En rigor, sólo dos están siempre entre mis cosas, dondequiera que yo me halle. También aquí los tengo conmigo: la *Biblia* y las obras del poeta danés Jens Peter Jacobsen. Se me ocurre pensar si usted las conoce. Puede adquirirlas fácilmente, ya que algunas de ellas han sido publicadas -muy bien traducidas por cierto- en la "Biblioteca Universal" de las "Ediciones Reclam". Procúrese los *Seis cuentos* de J. P. Jacobsen así como su novela *Niels Lyhne*, y empiece por leer, en el primer librito, el primer cuento, que lleva por título "Mogens": Le sobrecogerá un mundo; la dicha, la riqueza, la inconcebible grandiosidad de todo un mundo. Permanezca y viva por algún tiempo en estos libros, y aprenda de ellos cuanto le parezca digno de ser aprendido. Ante todo, ámelos: su cariño le será pagado miles y miles de veces. Y, cualquiera que pueda llegar a ser más adelante el rumbo de su vida, estoy seguro de que ese amor cruzará siempre la urdimbre de su existencia, como uno de los hilos más importantes en la trama de sus experiencias, de sus desengaños y de sus alegrías.  Si yo he de decirle quien me enseñó algo acerca del crear, de su esencia, de su profundidad y de cuanto en él hay de eterno, sólo puedo citar dos nombres: el del grande, muy grande Jacobsen [2](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#2) y el de Auguste Rodin [3](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#3), el escultor sin par entre todos los artistas que viven en la actualidad.  ¡Que siempre le salga todo bien en sus caminos!  Su  Rainer Maria Rilke  III  Viareggio, cerca de Pisa (Italia), a 23 de abril de 1903  Me ha causado gran alegría, estimado y distinguido señor, con su carta de Pascua, que me revela lo mucho de bueno que tiene usted. La forma en que me habla del grande y dilecto arte de Jacobsen me demuestra que no estuve desacertado al querer encaminar su vida, con sus múltiples problemas, hacia esa fuente de riqueza y plenitud.  Ante usted abrirase ahora *Niels Lyhne*, libro lleno de maravillas y de honduras. Cuanto más se lee, más parece que todo está contenido en él: desde el perfume más sutil de la vida, hasta el rico e intenso sabor de sus frutos más grávidos. Ahí no hay nada que no haya sido captado, comprendido, sentido. Nada que no haya sido descubierto y reconocido entre las trémulas resonancias del recuerdo. Ningún suceso vivido, por insignificante que parezca, es tenido en poco. El más pequeño lance, el episodio más nimio, se desarrolla cual si fuese todo un destino. Y hasta el destino mismo es como un tejido amplio y maravilloso, en cuya trama cada hilo es guiado con infinita ternura por una mano cariñosa, y colocado a la vera de otro hilo, para ser sostenido y conllevado por otros mil.  Usted sentirá la dicha de leer este libro por primera vez, e irá adelantándose por entre sus innumerables sorpresas como en un sueño jamás soñado antes. Mas yo puedo asegurarle que siempre se vuelve a pasar con igual asombro a través de tales libros, sin que nunca lleguen a desprenderse de su poder prodigioso, ni pierdan nada del mágico encanto en que por primera vez envolvieron al lector. Es cada vez más intenso el deleite que nos brindan y más honda nuestra gratitud hacia ellos. De algún modo nos volvemos mejores y más sencillos en el mirar; se hace también más profunda nuestra fe en la vida, y en la vida misma llegamos a ser más venturosos, más nobles.  Luego debe leer usted el admirable libro que nos cuenta el destino y los anhelos de *María Grubbe*, así como las cartas de Jacobsen, las hojas de su diario, los fragmentos. Y, por último,     sus versos, que aunque no muy bien traducidos, viven y vibran con resonancias infinitas. Le aconsejaría que cuando usted tuviera alguna oportunidad para ello, comprara la bella edición de las obras completas de Jacobsen, que contiene todo eso. Ha sido publicada una buena traducción en tres tomos por el editor Eugen Diederichs de Leipzig; creo que su precio es de cinco o seis marcos por cada tomo.  Desde luego, con su parecer acerca de *Aquí deben florecer rosas*, esa obra de incomparable finura y forma, tiene usted sin duda toda la razón contra quien escribió el prólogo. Deseo que desde ahora y aquí mismo quede formulado este ruego: lea lo menos posible trabajos de carácter estético-crítico: o son dictámenes de bandería, que por su rigidez y su falta de vida han llegado a petrificarse y a perder todo sentido, o bien tan sólo hábiles juegos de palabras, en que prevalece hoy una opinión y mañana la contraria. Las obras de arte viven en medio de una soledad infinita, y a nada son menos accesibles como a la crítica. Sólo el amor alcanza a comprenderlas y hacerlas suyas: sólo él puede ser justo para con ellas. Dese siempre la razón a sí mismo y a su propio sentir, frente a todas esas discusiones, glosas o introducciones. Si luego resulta que no está en lo cierto, ya se encargará el natural desarrollo de su vida interna de llevarle paulatinamente y con el tiempo hacia otros criterios. Deje que sus juicios tengan quedamente y sin estorbo alguno su propio desenvolvimiento. Como todo progreso, éste ha de surgir desde dentro, desde lo más profundo, sin ser apremiado ni acelerado por nada. Todo está en llevar algo dentro hasta su conclusión, y luego darlo a luz; dejar que cualquier impresión, cualquier sentimiento en germen, madure por entero en sí mismo, en la oscuridad, en lo indecible, inconsciente e inaccesible al propio entendimiento: hasta quedar perfectamente acabado, esperando con paciencia y profunda humildad la hora del alumbramiento, en que nazca una nueva claridad. Este y no otro es el vivir del artista: lo mismo en el entender que en el crear.  Ahí no cabe medir por el tiempo. Un año no tiene valor y diez años nada son. Ser artista es: no calcular, no contar, sino madurar como el árbol que no apremia su savia, mas permanece tranquilo y confiado bajo las tormentas de la primavera, sin temor a que tras ella tal vez nunca pueda llegar otro verano. A pesar de todo, el verano llega. Pero sólo para quienes sepan tener paciencia, y vivir con ánimo tan tranquilo, sereno, anchuroso, como si ante ellos se extendiera la eternidad. Esto lo aprendo yo cada día. Lo aprendo entre sufrimientos, a los que, por ello, quedo agradecido. ¡La paciencia lo es todo!  Richard Dehmel [4](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#4): Con sus libros -dicho sea de paso, también con el hombre- me ocurre esto: En cuanto doy con una de sus bellas páginas, siento siempre temor ante la próxima, que tal vez pueda destruirlo todo y trastrocar lo que es digno de aprecio en algo indigno. Lo ha caracterizado usted muy bien con las palabras "vivir y crear como en celo". Así es: el vivir las cosas como las vive el artista se halla tan increíblemente cerca del mundo sexual, del sufrimiento y del goce que éste entraña, que ambos fenómenos no son, bien mirados, sino distintas formas de un mismo anhelo, de una misma bienandanza. Y si en lugar de celo se pudiera decir "sexo", en el sentido elevado, amplio y puro de este concepto, libre y por encima de todas las sospechas con que haya podido enturbiarlo algún error o prejuicio dogmático, entonces el arte de Dehmel sería grandioso y de infinito valor. Grande es su fuerza poética y tan impetuosa como un impulso instintivo. Lleva en sí ritmos propios, libres de prejuicios y miramientos, y sale brotando de él cual de montañas en erupción.  Sin embargo, no parece que esta fuerza sea siempre del todo sincera, ni esté desprendida de toda afectación. (Pero en ello, por cierto, está una de las pruebas más duras, impuestas al genio creador, que debe permanecer siempre inconsciente de su propia valía, sin sospechar siquiera sus mejores virtudes, so pena de hacerles perder su candor y su pureza). Además, cuando esa fuerza del poeta, atravesando tumultuosamente todo su ser, alcanza los dominios del sexo, ya no encuentra al hombre tan puro como ella lo necesitaría. Pues ahí no hay un mundo sexual del todo maduro, puro, sino un mundo que no es bastante humano, que solo es masculino; que es celo, ebriedad, juicios y orgullos, con que el hombre ha desfigurado y gravado el amor. Por amar meramente como hombre y no como humano, hay en su modo de sentir el sexo algo estrecho, salvaje en apariencia, lleno de rencor y malquerer; algo meramente transitorio y falto de contenido eterno, que rebaja su arte, volviéndolo ambiguo y dudoso. De este arte, que no está sin mácula y lleva marcado el estigma del tiempo y de la pasión, poca cosa podrá subsistir y perdurar. (Esto mismo ocurre con casi todo arte). No obstante, podemos complacernos hondamente en cuanto ahí hay de grande. Sólo hay que procurar no perderse ni volverse partidario de ese mundo dehmeliano, tan lleno de angustias infinitas, confusión y desorden, que dista mucho de los destinos verdaderos. Estos hacen sufrir más que esas tribulaciones pasajeras; en cambio, dan mayor oportunidad para llegar a lo sublime y más valor para alcanzar lo eterno.  En cuanto a mis propios libros, mi mayor gusto sería enviarle todos los que pudieran causarle alguna alegría. Pero soy muy pobre, y mis libros, una vez publicados, ya no me pertenecen. Ni siquiera los puedo comprar para darlos, como a menudo sería mi deseo, a quienes sabrían acogerlos con amor. Por esto le indico en una cuartilla los títulos y los editores de mis libros últimamente publicados -de los más recientes, se entiende, pues entre todos son ya unos doce o trece los que he dado a la imprenta-, y debo, estimado señor, dejar a su voluntad el encargar alguno de ellos, cuando se le presente la ocasión.  Me es grato saber que mis libros están con usted. Adiós.  Su  Rainer Maria Rilke  IV  Worpswede[5](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#5), cerca de Bremen, a 16 de julio de 1903  He abandonado París hace unos días, por cierto bastante enfermo y cansado, para acogerme a esta gran llanura norteña, que con su amplitud, su calma y su cielo, ha de devolverme la salud. Pero aquí he venido a caer bajo una lluvia persistente hasta hoy, que es cuando empieza a escampar un poco sobre esta comarca, sin sosiego azotada por los vientos. Aprovecho, estimado señor, este primer momento de claridad, para saludarle.  Mi querido señor Kappus: he dejado mucho tiempo sin respuesta una carta suya. No porque la hubiese olvidado. Al contrario: es una de esas cartas que nos agrada releer cuando volvemos a encontrarlas entre otras, y en ella le reconocí a usted como desde muy cerca. Me refiero a su carta del 2 de mayo, que seguramente recordará. Cuando la leo, como ahora, en medio del gran silencio de estas lejanías, su bella inquietud por la vida me causa una emoción aún más intensa que la que sentí ya en París, donde todo suena de otro modo y acaba por perderse, desvaneciéndose entre el enorme estruendo que allí hace retemblar todas las cosas. Aquí, rodeado de un imponente paisaje batido por los vientos que los mares le envían, siento que a esas preguntas e inquietudes, que por sí mismas y allá en sus profundidades tienen vida propia, nadie puede contestarle. Pues aún los mejores yerran con sus palabras, cuando éstas han de expresar algo en extremo sutil y casi inefable.  Creo, sin embargo, que usted no ha de quedar sin solución si sabe atenerse a unas cosas que se parezcan a éstas en que ahora se recrean mis ojos. Si se atiene a la naturaleza, a lo que hay de sencillo en ella; a lo pequeño que apenas se ve y que tan improvisadamente puede llegar a ser grande, inmenso; si siente este cariño hacia las cosas ínfimas y, con toda sencillez, como quien presta un servicio, trata de ganar la confianza de lo que parece pobre, entonces todo se tornará más fácil, más armonioso, de algún modo más avenible. Tal vez no en el ámbito de la razón, que, asombrada, se queda atrás, pero sí en lo más hondo de su conocimiento, en el constante velar de su alma, en su más íntimo saber.  Por ser usted tan joven, estimado señor, y por hallarse tan lejos aún de todo comienzo, yo querría rogarle, como mejor sepa hacerlo, que tenga paciencia frente a todo cuanto en su corazón no esté todavía resuelto. Y procure encariñarse con las preguntas mismas, como si fuesen habitaciones cerradas o libros escritos en un idioma muy extraño. No busque de momento las respuestas que necesita. No le pueden ser dadas, porque usted no sabría vivirlas aún -y se trata precisamente de vivirlo todo. Viva usted ahora sus preguntas. [6](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#6) Tal vez, sin advertirlo siquiera, llegue así a internarse poco a poco en la respuesta anhelada y, en algún día lejano, se encuentre con que ya la está viviendo también. Quizás lleve usted en sí la facultad de crear y de plasmar, que es un modo de vivir privilegiadamente feliz y puro. Edúquese a sí mismo para esto, pero acoja cuanto venga luego, con suma confianza. Y siempre que ello proceda de su propia voluntad o de algún hondo menester, écheselo a cuestas sin renegar de nada.  El sexo es una dura y difícil carga, sí, pero es precisamente duro y difícil [7](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#7) cuanto nos ha sido encomendado. Casi todo lo que es serio es también arduo, y todo es serio... Con tal que     usted reconozca esto y, por sí mismo, conforme a su peculiar modo de ser y a sus aptitudes, merced a su infancia, a su experiencia y a sus propias fuerzas, llegue a conseguir y a mantener con el sexo una relación del todo propia y personal, libre de la influencia que por lo común ejercen convencionalismos y costumbres, ya no debe temer entonces ni el perderse a sí mismo, ni el hacerse indigno de su más preciado bien.  El goce propio del sexo es una emoción sensual como el simple mirar. O como la mera sensación que colma la lengua mientras saborea una hermosa fruta. Es una experiencia grande, infinita, que nos es regalada. Un conocer del mundo, la plenitud y el esplendor de todo saber... Y lo malo no está en vivir esta experiencia, sino en que casi todos abusen de ella y la malgasten. Empleándola como incentivo y esparcimiento en los momentos de mayor lasitud, en vez de vivirla con recogimiento para alcanzar sublimes culminaciones. También del comer, por cierto, han hecho los hombres otra cosa. Por un lado la miseria, por otro la opulencia excesiva, han empañado la nitidez de este menester. De modo parecido se enturbiaron también los profundos y sencillos menesteres. en virtud de los cuales la vida se renueva. Pero cada individuo, para sí mismo, puede tratar de devolverles su pureza, viviéndolos con límpida sencillez. Si esto no está al alcance de cualquier individuo -porque cada cual depende demasiado de otros-, sí está al alcance del hombre solitario. Puede éste recordar que tanto en las plantas como en los animales, toda belleza es una callada y persistente forma de amor y anhelo. Puede también ver a los animales como ve a las plantas: uniéndose, multiplicándose y creciendo, no por ningún placer ni por ningún sufrimiento físico, sino doblegándose ante necesidades más grandes que el goce y el dolor, más poderosas que toda voluntad y que toda resistencia. ¡Oh, si el hombre pudiese acoger con ánimo más humilde y llevar con mayor seriedad este misterio, del que está llena la tierra hasta en sus cosas más pequeñas! ¡Y lo soportara, sintiendo cuán terrible y agobiante es su peso, en vez de tomarlo a la ligera! ¡Y se inclinara con profunda veneración ante su propia fecundidad, que es una sola! ¡Tanto si parece espiritual como si parece material! Pues también el crear del espíritu arranca del mundo físico. Es de su misma esencia y como una reproducción más sutil, más arrobadora y más perenne del goce carnal.  "La idea de ser creador, de engendrar, de dar forma y vida" nada es sin su amplia, perpetua confirmación y realización en el universo. Nada sin el ascenso que, de mil modos repetido, emana de los animales y de las cosas. Y si su disfrute resulta indeciblemente bello y rico, es sólo porque está pleno de recuerdos heredados de los engendramientos y partos de millones de seres que nos precedieron... En un pensamiento creador reviven miles y miles de noches de amor olvidadas, que lo llenan de nobleza y celsitud. Y los que en las noches se juntan, entrelazados y voluptuosamente mecidos en su amor, llevan a cabo una empresa muy seria, y atesoran dulzuras, hondura y fuerza para el himno de algún poeta venidero, que un día se alzará para cantar inefables delicias. Así llaman al porvenir. Y aun cuando yerren, aun cuando sean ciegos sus abrazos, el porvenir llega. Surge un nuevo ser, y en el ámbito del acaso que ahí parece haberse consumado, despierta la ley en virtud de la cual un germen de vida vigoroso y resistente irrumpe con ímpetu, haciéndose paso hacia el óvulo que, abierto, sale a su encuentro. No se deje engañar por lo que aparezca en la superficie. En las profundidades es donde todo se vuelve ley. Y aquellos que vivan falsa y torpemente ese misterio -son muchísimos-, sólo para sí mismos lo pierden. Pues, con todo, lo retransmiten como un mensaje cerrado, sin llegar a conocerlo. Tampoco debe desconcertarse ante la multiplicidad de los nombres, ni ante la complejidad de las cosas. Quizás haya por encima de todo una gran maternidad como anhelo común... La hermosura de una virgen, es decir, de un ser que -como usted lo define con tan bellas palabras- "no ha dado aún nada de sí", es maternidad que se presiente a sí misma, y se prepara temerosa y anhelante: Y la belleza de la madre es maternidad empeñada en su servidumbre: Y en la mujer anciana perdura una gran remembranza.  Yo creo que también en el hombre hay maternidad. Tanto en su espíritu como en su cuerpo. Pues su modo de engendrar es así mismo una especie de parto. También es parto cuando crea al impulso de una íntima plenitud. Acaso haya entre los sexos mayor grado de parentesco y afinidad que el que se supone comúnmente. Y la gran Renovación del mundo consistirá quizás en que el hombre y la mujer, una vez libres de todo falso sentir y de todo hastío, ya no se buscarán mutuamente como seres opuestos y contrarios, sino como hermanos y allegados. Uniéndose como humanos, para sobrellevar juntos, con seriedad, sencillez y paciencia, el arduo sexo que les ha sido impuesto.  Pero todo cuanto tal vez algún día llegue a ser asequible para muchos, lo puede aprestar ya desde ahora el hombre solitario, edificándolo con sus manos que yerran menos. Por eso, estimado señor, ame su soledad y soporte el sufrimiento que le causa, profiriendo su queja con acentos armoniosos. Si, como dice, siente que están lejos de usted los seres más allegados, es señal de que ya comienza a ensancharse el ámbito en derredor suyo. Y si lo cercano se halla tan lejos, es que la amplitud de su vida ha crecido mucho y alcanza ya las estrellas. Alégrese de su propio crecimiento, en el cual, por cierto, a nadie puede llevarse consigo. Y sea bueno con cuantos se queden rezagados, permaneciendo seguro y tranquilo ante ellos, sin atormentarlos con sus dudas ni asombrarles con su firme confianza en sí mismo, o con su alegría, que ellos no sabrían comprender. Trate de conseguir algún modo de convivencia con ellos. Un algo común, que sea sencillo, modesto, sincero, que no tenga necesidad de alterarse, aunque usted siga transformándose más y más cada día. Ame la vida que en ellos se manifiesta en forma extraña a la suya propia. Y sea indulgente con aquellos que van envejeciendo, y temen la soledad en que usted tanto confía. Evite enconar con nuevos motivos el drama siempre tenso entre padres e hijos, que en los jóvenes consume muchas fuerzas, y en los ancianos corroe ese cariño que siempre obra y da su calor, aun cuando no comprenda... No les pida consejo, ni cuente con su comprensión. Pero tenga fe en un amor que le queda reservado como una herencia, y abrigue la certeza de que hay en este amor una fuerza y también una bendición, de cuyo ámbito no necesita usted salirse para llegar muy lejos. \*  Está bien que, por de pronto, desemboque en una carrera que le vuelva independiente y le confiera completa autonomía en todos los sentidos. Aguarde con paciencia hasta poder averiguar si su vida íntima se siente limitada y cohibida por las formas propias de esta profesión. [8](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#8) Yo la tengo por muy difícil y llena de exigencias, porque está gravada de muchos y grandes convencionalismos. Y porque en ella hay apenas cabida para una concepción personal de sus cometidos. Pero su soledad, aun en medio de circunstancias extrañas a su modo de ser, le servirá de sostén y de hogar. Y desde ahí podrá usted descubrir todos sus caminos.  Mis mejores votos se hallan prontos a acompañarle, y mi confianza está con usted.  Su  Rainer María Rilke  V  Roma, 29 de octubre de 1903  Estimado señor :  Su carta del 29 de agosto la recibí ya en Florencia, y apenas ahora, después de dos meses, le hablo de ella. Le ruego me perdone esta demora, pero es que cuando estoy de viaje no me agrada escribir cartas. Para ello necesito algo más que los avíos imprescindibles: un poco de calma y de soledad, y también alguna hora que no sea demasiado extraña a mi íntimo sentir.  Llegamos a Roma hace unas seis semanas, en época en que aún era la Roma desierta, calurosa y malfamada por sus fiebres. Esta circunstancia, junto con otras dificultades de orden práctico, relativos a nuestra instalación, contribuyó a que nuestro desasosiego pareciera no querer acabar nunca, y nos agobiara la estancia en país extraño, haciéndonos sentir el peso del vivir sin hogar, como en destierro. A esto hay que añadir que Roma, en los primeros días -cuando no se conoce aún-, infunde en los ánimos una melancolía que abruma por ese ambiente de museo, exánime y triste, que aquí se respira. Por la profusión de glorias pasadas que se sacan a relucir y a duras penas se mantienen en pie, mientras de ellas se nutre un presente mezquino. Y también por esa desmedida valoración -que fomentan eruditos y filólogos y remedan los rutinarios visitantes de Italia- de tantas cosas desfiguradas y gastadas, que, en realidad, no son sino restos casuales de otra época y de una vida que ni es ni ha de ser la nuestra.  Por fin, tras varias semanas de brega diaria en actitud defensiva, vuelve uno, si bien algo aturdido aún, a encontrarse a sí mismo, y piensa: No, aquí no hay más belleza que en cualquier otro sitio. Y todas estas cosas que generaciones tras generaciones han seguido admirando, y que torpes manos de peones han ido rehaciendo y completando, nada significan, nada son, no tienen alma ni valor alguno. Sin embargo, hay aquí mucha belleza, porque en todas partes la hay. Aguas rebosantes de vida infinita vienen afluyendo por los antiguos acueductos a la gran urbe y, en múltiples plazas, saltan y bailan en conchas de piedra blanca, para derramarse y esparcirse luego en anchos y espaciosos estanques, musitando de día y alzando su murmullo en la noche, que aquí es grandiosa y estrellada, y suave por el hálito de los vientos que la orean.  "Aquí hay también jardines, inolvidables alamedas y escalinatas, ideadas éstas por Miguel Ángel a semejanza de las aguas que se deslizan y caen en cascadas de amplio declive, naciendo cada grada de otra grada, como una onda nace de otra onda. Merced a tales impresiones, logramos recogernos y recobrarnos, librándonos de lo mucho que aquí hay de presuntuoso y hablador; ¡y cuánto había!... De este modo aprendemos despacio a discernir las muy pocas cosas en que perdura algo eterno, digno de nuestro amor, y alguna soledad, de la cual podemos participar quedamente.  Aun habito en la ciudad, junto al Capitolio, no muy lejos de la más bella estatua ecuestre que nos haya quedado bien conservada del arte romano: la de Marco Aurelio. Pero dentro de pocas semanas me alojaré en un cuarto silencioso y sencillo, antigua galería perdida en lo más recóndito de un gran parque y oculta a la ciudad, a su bullicio y a sus azares. Ahí permaneceré durante todo el invierno, gozando de esa gran quietud, de la cual espero el regalo de algunas horas buenas y fecundas.  Desde allí, donde me será ya más fácil sentirme como en mi propia casa, le escribiré una carta más extensa, y en ella volveré aún a hablarle de la suya. Hoy sólo he de decirle -y quizás sea un error el no haberlo hecho antes- que no ha llegado aquí el libro anunciado en su carta, en el cual habían de venir insertos algunos trabajos suyos. ¿Le habrá sido devuelto desde Worpswede, ya que no está permitido reexpedir paquetes al exterior? Esta probabilidad sería sin duda la más favorable, y me agradaría saberla confirmada. ¡Ojalá no se trate de una pérdida, que, desafortunadamente, lo sería por cierto nada excepcional, dadas las condiciones que imperan en el servicio de correos italiano!  También ese libro, como todo cuanto me dé alguna señal de usted, lo habría recibido con agrado; y los versos que hayan surgido entretanto, los leeré. siempre, si usted me los confía, y volveré a leerlos, a sentirlos, a vivirlos, tan bien y tan entrañablemente como yo sepa hacerlo.  Con mis mejores deseos y saludos,  Su  Rainer María Rilke  VI  Roma, 23 de diciembre de 1903  Estimado señor Kappus:  No ha de quedar sin mi saludo, ahora que llegan las Navidades, y que en medio de tantas fiestas debe pesarle su soledad más aún que de costumbre. Pero si siente que esta soledad es grande, alégrese. Pues -así ha de preguntárselo a sí mismo- ¿que sería una soledad que no tuviera su grandeza? Sólo hay una soledad. Es grande y difícil de soportar. Y casi a todos nos llegan horas en que de buen grado la cederíamos a trueque de cualquier convivencia. Por muy trivial y mezquina que fuere. Hasta por la mera ilusión de una ínfima coincidencia con cualquier otro ser. Con el primero que se presente, aunque resulte tal vez el menos digno. Mas acaso sean éstas, precisamente, las horas en que la soledad crece, pues su desarrollo es doloroso como el crecimiento de los niños y triste como el comienzo de la primavera. Ello, sin embargo, no debe desconcertarle, pues lo único que por cierto hace falta es esto: Soledad, grande, íntima soledad. Adentrarse en sí mismo, y, durante horas y horas, no encontrar a nadie... Esto es lo que importa saber conseguir. Estar solos como estuvimos solos cuando niños, mientras en derredor nuestro iban los mayores de un lado para otro, enredados en cosas que parecían importantes y grandes, sólo porque ellos se mostraban atareados, y porque nosotros nada entendíamos de sus quehaceres.  Ahora bien: si un día se acaba por descubrir cuán pobres son sus ocupaciones, y se echa de ver que sus profesiones están yertas y faltas ya de todo nexo con la vida, ¿por qué no seguir entonces mirando todo eso con los ojos de la infancia, como si fuese algo extraño? ¿Por qué no mirarlo todo desde la profundidad de nuestro propio mundo, desde las extensas regiones de nuestra propia soledad, que es también trabajo y dignidad y oficio? ¿Por qué empeñarse en querer cambiar el sabio no-entender del niño por un espíritu constantemente en guardia y lleno de desprecio frente a los demás, ya que no comprender es estar solo, mientras defenderse y despreciar equivale a tomar parte en aquello de lo cual uno quiere precisamente desligarse por tales medios?  Piense, muy estimado señor, en el mundo que lleva en sí mismo, y dé a este pensar el nombre que guste. Así sea recuerdo de la propia infancia, o anhelo del propio porvenir. Sobre todo, permanezca siempre atento a cuanto se alce en su alma, y póngalo por encima de todo lo que perciba en torno suyo. Siempre ha de merecer todo su amor cuanto acontezca en lo más íntimo de su ser. En ello debe usted laborar de algún modo, y no perder demasiado tiempo ni demasiado ánimo en esclarecer su posición frente a sus semejantes. ¿Hay acaso quien pueda asegurarle que usted tiene siquiera posición alguna?  Ya sé, su carrera [9](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#9) es para usted dura y llena de cosas que se hallan en contradicción con su modo de ser. Yo preveía su queja y sabía que no dejaría de llegar. Ahora que ha llegado, no sé cómo aquietarla. Sólo puedo aconsejarle que considere si todas las profesiones no son también así: llenas de exigencias y de hostilidad para cada individuo y, en cierto modo, saturadas del odio de cuantos se han conformado, mudos y huraños en su sordo rencor, con el cumplimiento de un deber insulso y gris, falto de toda ilusión... [10](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#10) La posición en que ha de vivir ahora no se halla más gravada de convencionalismos, prejuicios y errores, que cualquier otro estado. Si bien hay algunos que hacen alarde de mayor libertad, no existe de veras ninguno que por dentro sea desahogado y amplio, y tenga relación con las grandes cosas en que consiste la verdadera vida. Únicamente el hombre solitario está sometido, cual una cosa, a las leyes profundas de la naturaleza. Y cuando uno sale al encuentro de la naciente mañana, o con su mirada penetra en la noche preñada de aconteceres, sintiendo cuanto ahí acaece, entonces despréndese de él, cual de un muerto, toda condición, aunque él se halle en medio del más puro vivir.  Lo que usted, muy estimado señor Kappus, ha de sentir ahora como militar, lo habría sentido de modo parecido en cualquier otra carrera. Y aun cuando, fuera de todo cargo y empleo, hubiese procurado mantener con la sociedad tan sólo una tenue forma de contacto, que dejase a salvo su independencia, no por eso le habría sido ahorrado el sentirse cohibido. En todas partes ocurre lo mismo, pero esto no ha de ser motivo para sentir angustia ni tristeza. Si no hay nada de común entre usted y los hombres, procure vivir cerca de las cosas. Ellas no le abandonarán. Aun hay noches y vientos que van por entre los árboles y por encima de muchas tierras. Aun, en cosas y animales, está todo lleno de acaeceres que usted puede compartir. Y también los niños siguen siendo todavía como usted fue de niño: tan tristes y tan felices. En cuanto usted piense en su propia infancia, volverá a vivir entre ellos, entre los niños solitarios. Y entonces las personas mayores ya no significarán nada, ni tendrá valor alguno toda su dignidad.  Si le angustia y le tortura el pensar en la infancia, en la sencillez y quietud que con ella van enlazadas -porque usted ya no sabe creer en Dios, que está presente en todo ello-, pregúntese entonces a sí mismo, querido amigo, si es que de veras ha perdido a Dios. ¿No será más cierto que nunca lo ha poseído aún? Pues ¿cuándo habría podido ser? ¿Cree usted que un niño pueda tenerle a Él, a quien sólo con gran esfuerzo logran llevar los que ya son hombres, y cuyo peso doblega a los ancianos? ¿Cree usted que si alguien lo poseyera de verdad, podría jamás perderle como se pierde una piedrecita? ¿No le parece más bien, como a mí, que quien lo poseyese, ya sólo podría ser perdido por Él?... Ahora bien: si usted reconoce que Él nunca se halló en su infancia, y que antes tampoco fue; si llega a sospechar que Cristo fue deslumbrado por su inmenso anhelo, y Mahoma engañado por su gran orgullo; si con espanto siente que tampoco ahora está presente, en este mismo instante en que de Él estamos hablando, ¿con qué derecho pretende entonces echarlo de menos, a Él que nunca fue, como a un ser que hubiese pasado y desaparecido? ¿Y qué le autoriza a buscarlo como si se hubiera perdido? ¿Por qué no piensa más bien que Él es Aquél que aun ha de venir, el que desde hace una eternidad está por llegar: El Venidero [11](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#11), fruto supremo de un árbol cuyas hojas somos nosotros? ¿Qué le impide proyectar Su nacimiento hacia los tiempos por venir? Y ¿qué le priva de vivir su propia vida, como se vive un día doloroso y bello en la larga historia de una magna preñez? ¿No ve cómo todo cuanto acontece es siempre un comienzo? Y ¿no podría ser esto el principio de Él, ya que todo comenzar es en sí tan bello? Si Él es El Más Perfecto, ¿no ha de precederle forzosamente algo menos grande, para que Él pueda elegir su propio ser de entre la plenitud y la abundancia? ¿No debe Él ser El Último, para poder abarcarlo todo en sí mismo? ¿Qué sentido tendría nuestra existencia si Aquél a quien anhelamos hubiera sido ya?...  Así como las abejas liban y juntan la miel también nosotros extraemos de todo lo más dulce para edificarlo a Él. Podemos iniciarlo también con lo ínfimo. Con lo que menos presencia tenga: siempre que suceda por amor. Con el trabajo y luego con el reposo. Con un silencio. Con una pequeña y solitaria alegría. Con todo cuanto realicemos solos, sin partícipes ni seguidores, iniciamos a Aquél que no alcanzaremos a conocer, como tampoco nuestros antepasados pudieron conocernos a nosotros. Sin embargo, esos que hace tanto tiempo pasaron, están aún dentro de nosotros. Como depósito, herencia y fundamento. Como carga que pesa sobre nuestro destino. Como sangre que bulle, y como ademán que se alza desde las profundidades del tiempo. ¿Hay algo que logre arrebatarle la esperanza de llegar algún día a estar del mismo modo en Él, que es El Más Lejano, El Supremo?...  Celebre, estimado señor Kappus, las Navidades con el piadoso sentimiento de que Él, para poder empezar, necesite tal vez de esta misma angustia que usted abriga frente a la vida. Precisamente estos días de transición son quizás la época en que todo en usted labora para moldearle a Él, como también antes, cuando niño, trabajó ya, anhelante, en darle forma. Tenga paciencia y serenidad. Y piense que lo menos que podemos hacer es no ponerle nosotros más trabas a su desarrollo que la tierra a la primavera, cuando ésta quiere llegar. ¡Quede contento y confiado!  Su  Rainer Maria Rilke  VII  Roma, 14 de mayo de 1904  Muy estimado señor Kappus:  Ha pasado mucho tiempo desde que recibí su última carta. No me lo tome a mal: primero el trabajo, luego los contratiempos, y por último mis dolencias estuvieron retrayéndome una vez y otra de darle esta respuesta, que -tal era mi deseo- había de llegarle como fruto de unos días apacibles y buenos. Ahora vuelvo a encontrarme un tanto mejor: también aquí se hizo sentir duramente el comienzo de la primavera con sus malignas y caprichosas variaciones. Así llego por fin a saludarle, estimado señor Kappus, y a decirle con sumo gusto, de todo corazón y como yo mejor sepa, esto y aquello en contestación a su carta. Ya ve: he copiado su soneto por hallarlo bello y sencillo, y porque está compuesto con tan recatado primor. Son éstos los mejores versos suyos que me ha sido dado leer. Ahora le entrego la copia que de ellos hice, porque sé cuánta importancia tiene y qué caudal de nuevas experiencias nos descubre el volver a encontrar un trabajo propio, escrito con letra ajena. Lea estos versos como si fueran de otro, y sentirá en lo más hondo del alma cuán suyos son. [12](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#12)  Ha sido para mí una gran alegría el leer a menudo su soneto y su carta. Por ambas cosas le doy las gracias. No debe dejarse desviar en su soledad porque haya en usted algo que ansíe evadirse de ella. Precisamente este deseo, si usted sabe aprovecharlo con serenidad y dominio, sirviéndose de él como de un instrumento, le ayudará a ensanchar su soledad en dilatado campo. La gente, valiéndose de criterios convencionales, lo tiene todo resuelto, inclinándose siempre hacia lo más fácil, y buscando aún el lado más fácil de lo fácil. Pero está claro que nuestro deber es atenernos a lo que es arduo y difícil. Todo cuanto vive se atiene a ello. Todo en la naturaleza crece y lucha a su manera y constituye por sí mismo algo propio, procurando serlo a toda costa y en contra de todo lo que se le oponga. Poca cosa sabemos. Pero que siempre debemos atenernos a lo difícil es una certeza que nunca nos abandonará. Es bueno estar solo, porque también la soledad resulta difícil. Y el que algo sea difícil debe ser para nosotros un motivo más para hacerlo.  También es bueno amar, pues el amor es cosa difícil. El amor de un ser humano hacia otro: esto es quizás lo más difícil que nos haya sido encomendado. Lo último, la prueba suprema, la tarea final, ante la cual todas las demás tareas no son sino preparación. Por eso no saben ni pueden amar aún los jóvenes, que en todo son principiantes. Han de aprenderlo. Con todo su ser, con todas sus fuerzas reunidas en torno a su corazón solitario y angustiado, que palpita alborotadamente, deben aprender a amar. Pero todo aprendizaje es siempre un largo período de retiro y clausura. Así, el amor es por mucho tiempo y hasta muy lejos dentro de la vida, soledad, aislamiento crecido y ahondado para el que ama. Amar no es, en un principio, nada que pueda significar absorberse en otro ser, ni entregarse y unirse a él. Pues, ¿qué sería una unión entre seres inacabados, faltos de luz y de libertad? Amar es más bien una oportunidad, un motivo sublime, que se ofrece a cada individuo para madurar y llegar a ser algo en sí mismo; para volverse mundo, todo un mundo, por amor a otro. Es una gran exigencia, un reto, una demanda ambiciosa, que se le presenta y le requiere; algo que lo elige y lo llama para cumplir con un amplio y trascendental cometido. Sólo en este sentido, es decir, tomándolo como deber y tarea para forjarse a sí mismo "escuchando y martilleando día y noche", es como los jóvenes deberían valerse del amor que les es dado. Ni el absorberse mutuamente, ni el entregarse, ni cualquier otra forma de unión, son cosas hechas para ellos, que por mucho tiempo aún, han de acopiar y ahorrar. Pues todo eso es la meta final. Lo último que se pueda alcanzar. Es tal vez aquello para lo cual, por ahora, resulta apenas suficiente la vida de los hombres.  Pero en esto yerran los jóvenes tan a menudo y tan gravemente. Ellos, en cuya naturaleza está el no tener paciencia, se arrojan y se entregan, unos en brazos de otros, cuando les sobrecoge el amor. Se prodigan y desparraman tal como son, aun sin desbrozar, con todo su desorden y su confusión... Mas ¿qué ha de suceder luego? Qué ha de hacer la vida con ese montón de afanes truncos, que ellos llaman su convivir, su unión, y que, de ser posible, desearían poder llamar su felicidad, y aún más: ¡su porvenir! Ahí se pierde cada cual a sí mismo por amor al otro. Pierde igualmente al otro, y a muchos más que aun habían de llegar. Pierde también un sin fin de horizontes y de posibilidades, trocando el flujo y reflujo de posibilidades de sutil presentimiento por un estéril desconcierto, del cual ya nada puede brotar. Nada sino un poco de hastío, desencanto y miseria, y el buscar tal vez la salvación en alguno de los múltiples convencionalismos que, cual refugios abiertos a todo el mundo, dispuestos están en gran número al borde de este peligrosísimo camino. Ninguna región del humano sentir se halla tan provista de convencionalismos como ésta. Ahí hay salvavidas de variadísima invención: botes, vejigas, flotadores... Recursos y medios de escape de toda laya supo crear la sociedad, ya que por hallarse predispuesta a tomar la vida amorosa como mero placer, tuvo también que hacerla fácil, barata, segura y sin riesgos, como suelen ser las diversiones públicas.  Por cierto, muchos jóvenes que aman de un modo falso, es decir, haciendo del amor una simple entrega y rehuyendo la soledad -nunca llegará a más el promedio de los hombres-, sienten el peso de su falta, y también a este trance en que han venido a encontrarse, quieren infundirle vida y fecundidad de una manera propia y personal. Pues su naturaleza les revela que las cuestiones de amor, menos aún que cualquier otra cosa de importancia, jamás pueden ser dirimidas por algún procedimiento de carácter público, de conformidad con tal o cual convenio. Que son asuntos privativos de cada cual y deben resolverse de modo individual, de ser a ser, precisándose en cada caso de una solución exclusivamente personal. Pero ¿cómo ha de ser posible que ellos, quienes al juntarse se han despeñado y hundido en una misma confusión, dejando de deslindarse y de distinguirse el uno del otro, y no poseyendo, por tanto, nada propio ya, acierten a dar con alguna salida, por sí mismos, desde el abismo de su derrumbada soledad?  Obran en virtud de un común desamparo y, cuando luego quieren, con la mejor voluntad, rehuir algún convencionalismo notorio -por ejemplo el matrimonio-, caen en las tenazas de otra solución convencional, tal vez menos manifiesta, pero igualmente mortal. Pues ahí -dentro de un amplio ámbito en derredor suyo- todo es convención. Allí donde se obre al impulso de una confluencia prematura y de un turbio convivir, cualquier lazo que derive de tal desorden tiene su convencionalismo, por muy insólito que parezca; es decir: aunque resulte "inmoral" en el sentido corriente de la palabra. Hasta la separación viene a ser un paso convencional, una decisión nacida del azar, impersonal y sin fuerza ni fruto.  Quien seriamente repare en ello, descubre que, como para la muerte, que es cosa difícil, tampoco para el arduo cometido del amor se han hallado aún ni luz ni solución, ni señal ni camino. Para esas dos tareas -amor y muerte, que veladas y ocultas llevamos dentro, y que retransmitimos a otros sin descorrer el velo que las recubre- no se podrá dar con ninguna regla común que se funde en algún convenio. Pero en la misma medida en que iniciemos nuestros intentos de vivir cada cual como un ser independiente, esos magnos asuntos nos encontrarán, a cada uno de nosotros, más próximos a ellos. Las exigencias que la difícil tarea del amor presenta a nuestro desarrollo, son de inmensa magnitud. Nosotros, como principiantes, no estamos a su altura. Pero si a pesar de todo sabemos perseverar y llevamos este amor a cuestas, como carga y aprendizaje, en lugar de perdernos en ese juego fácil y frívolo, tras del cual los hombres se han escondido para eludir cuanto hay de más serio y de más grave en su existencia, entonces, un pequeño progreso y algún alivio serán tal vez perceptibles para aquellos que lleguen largo tiempo después de nosotros. Y esto ya sería mucho...  Es que apenas ahora empezamos a considerar las relaciones entre un individuo y otro, sin prejuicios y de manera objetiva. Los intentos que vamos realizando a fin de vivir tales relaciones nada tienen ante sí que les pueda servir de ejemplo. Sin embargo, se dan ya en el correr y mudar del tiempo muchas cosas que quieren acudir en auxilio de nuestro tímido principiar.  La mujer, en su propio desenvolvimiento más reciente, sólo por algún tiempo y de modo pasajero imitará los hábitos y modales masculinos, buenos y malos, ejerciendo a su vez las profesiones generalmente reservadas al hombre. Tras la incertidumbre de tales etapas transitorias, quedará de manifiesto que si las mujeres han pasado por la gran variedad y la continua mudanza de esos disfraces a menudo risibles, fue tan sólo para poder depurar su modo de ser peculiarísimo, y limpiarlo de las influencias deformadoras del otro sexo. Por cierto, las mujeres, en quienes la vida se detiene, permanece y mora de una manera más inmediata, más fecunda, más confiada, deben de haberse hecho seres más maduros y más humanos que el hombre. Éste, además de liviano -por no obligarlo el peso de ningún fruto de sus entrañas a descender bajo la superficie de la vida- es también engreído, presuroso, atropellado, y menosprecia en realidad lo que cree amar... Esta más honda humanidad de la mujer, consumada entre sufrimientos y humillaciones, saldrá a la luz y llegará a resplandecer cuando en las mudanzas y transformaciones de su condición externa se haya desprendido y librado de los convencionalismos añejos a lo meramente femenino. Los hombres, que no presienten aún su advenimiento, quedarán sorprendidos y vencidos. Llegará un día que indudables signos precursores anuncian ya de modo elocuente y brillante, sobre todo en los países nórdicos, en que aparecerá la mujer cuyo nombre ya no significará sólo algo opuesto al hombre, sino algo propio, independiente. Nada que haga pensar en complemento ni en límite, sino tan sólo en vida y en ser: el Humano femenino...  Tal progreso -al principio muy en contra de la voluntad de los hombres, que se verán rebasados y superados- transformará de modo radical la vida amorosa, ahora llena de errores, y la convertirá en una relación tal, que se entenderá de ser humano a ser humano y ya no de varón a hembra. Este amor más humano, que se consumará con delicadeza y dulzura infinitas -imperando luz y bondad, así en el unirse como en el desligarse- se asemejará al que vamos preparando entre luchas y penosos esfuerzos: el amor que consista en que dos soledades se protejan, se deslinden y se saluden mutuamente...  Además, esto: no crea que se haya perdido aquel gran amor que le fue encomendado antaño, cuando aun era niño. ¿Acaso puede afirmar usted que no maduraron entonces en su corazón, grandes y buenos anhelos, y propósitos de los que aun hoy sigue viviendo? Yo creo que ese amor perdura tan fuerte y poderoso en su recuerdo, porque fue su primer aislamiento profundo. Y también la primera labor que realizó en aras de su vida. ¡Todos mis buenos deseos para usted, querido señor Kappus!  Su  Rainer Maria Rilke  VIII  Borgeby Gard, Fladie (Suecia), 12 de agosto de 1904  Quiero volver a hablarle un rato, querido señor Kappus, aunque yo casi nada sepa decirle que pueda procurarle algún alivio. Ni siquiera algo que alcance a serle útil. Usted ha tenido muchas y grandes tristezas, que ya pasaron, y me dice que incluso el paso de esas tristezas fue para usted duro y motivo de desazón. Pero yo le ruego que considere si ellas no han pasado más bien por en medio de su vida misma. Si en usted no se transformaron muchas cosas. Y si, mientras estaba triste, no cambió en alguna parte -en cualquier parte- de su ser. Malas y peligrosas son tan sólo aquellas tristezas que uno lleva entre la gente para sofocarlas. Cual enfermedades tratadas de manera superficial y torpe suelen eclipsarse para reaparecer tras breve pausa, y hacen erupción con mayor violencia. Se acumulan dentro del alma y son vida. Pero vida no vivida, despreciada, perdida, por cuya causa se puede llegar a morir.  Si nos fuese posible ver más allá de cuanto alcanza y abarca nuestro saber, y hasta un poco más allá de las avanzadillas de nuestro sentir, tal vez sobrellevaríamos entonces nuestras tristezas más confiadamente que nuestras alegrías. Pues son ésos los momentos en que algo nuevo, algo desconocido, entra en nosotros. Nuestros sentidos enmudecen, encogidos, espantados. Todo en nosotros se repliega. Surge una pausa llena de silencio, y lo nuevo, que nadie conoce, se alza en medio de todo ello y calla...  Yo creo que casi todas nuestras tristezas son momentos de tensión que experimentamos como si se tratara de una parálisis. Porque ya no percibimos el vivir de nuestros sentidos enajenados, y nos encontramos solos con lo extraño que ha penetrado en nosotros. Porque se nos arrebata por un instante todo cuanto nos es familiar, habitual. Y porque nos hallamos en medio de una transición, en la cual no podemos detenernos.  Por eso pasa la tristeza. Lo nuevo que está en nosotros, lo recién llegado, se nos entra en el corazón, se desliza en su cámara más recóndita, y ya tampoco está allí: está en la sangre. Y no alcanzamos a saber lo que fue... Sería fácil hacernos creer que no sucedió nada. Sin embargo nos transformamos como se transforma una casa en la que ha entrado un huésped. No podemos decir quién ha llegado. Quizás nunca logremos saberlo. Pero muchos indicios nos revelan que el porvenir entra de ese modo en nuestra vida para transformarse en nosotros mucho antes de acontecer. Por esto es tan importante permanecer solitario y alerta cuando se está triste. Pues el instante aparentemente yerto y sin suceso en que el porvenir nos penetra, se halla mucho más cerca de la vida que aquel otro momento, ruidoso y accidental, en que el futuro nos acaece como si proviniese de fuera.  Cuanto más callados, cuanto más pacientes y sinceros sepamos ser en nuestras tristezas, tanto más profunda y resueltamente se adentra lo nuevo en nosotros. Tanto mejor lo hacemos nuestro, y con tanto mayor intensidad se convierte en nuestro propio destino. Así, cuando más tarde surge el día en que lo futuro "acontece" -es decir: cuando al brotar de dentro de nosotros pasa a los demás-, nos sentimos íntimamente más afines, más allegados a él. ¡Esto es lo que hace falta! Hace falta -y a eso ha de tender paulatinamente nuestro desarrollo- que no nos suceda nada extraño, sino tan sólo aquello que desde mucho tiempo atrás nos pertenezca. ¡Se ha tenido que revisar y rectificar ya tantos antiguos conceptos acerca de las leyes que rigen el movimiento! Se aprenderá también a reconocer poco a poco que lo que llamamos destino pasa de dentro de los hombres a fuera, y no desde fuera hacia dentro. Sólo porque tantos hombres no supieron asimilar y transformar en su interior, cada cual su propio destino, mientras éste vivía en ellos, no alcanzaron tampoco a conocer lo que de ellos salía. Les era tan ajeno, tan extraño, que ellos, llenos de pavor y de confusión, creían que debía de habérseles entrado en aquel mismo instante en que se percataban de su presencia. Pues hasta juraban que jamás antes habían descubierto nada parecido en sí mismos. Así como durante mucho tiempo hubo error acerca del movimiento del sol, sigue aún el engaño sobre el movimiento de lo venidero. El porvenir está ya fijo, querido señor Kappus, mas nosotros nos movemos en el espacio infinito. ¡Cómo no habría de resultarnos todo muy difícil...!  Volviendo a hablar de la soledad, aparece cada vez más claramente que ella no es en rigor, nada que se pueda tomar o dejar. Y es que somos solitarios. Uno puede querer engañarse a este respecto y obrar como si no fuese así; esto es todo. ¡Pero cuánto más vale reconocer que somos efectivamente solitarios, y hasta partir de esta base! Así, por cierto, ocurrirá que sintamos vértigo, pues nos vemos privados de todos los puntos de referencia en que solía descansar nuestra vista. Ya no hay nada cercano. Y todo lo que es lejano está infinitamente lejos. Quien fuera llevado, casi sin preparación ni transición alguna, desde su aposento a la cúspide de una gran montaña, tendría que experimentar algo semejante. Se sentiría casi anonadado por una inseguridad sin igual y por el verse abandonado al capricho de algo que no tiene nombre. Le parecería estar cayendo, o se creería lanzado al espacio, o bien estallando en mil pedazos. ¡Qué enorme mentira debería inventar entonces su cerebro para alcanzar a recuperar el anterior estado de sus sentidos y devolverles su serenidad! Así se transforman, para quien se vuelva solitario, todas las distancias, todas las medidas. Muchos de estos cambios se producen de un modo repentino, brusco. Y, al igual que en aquel hombre transportado a la cima de una montaña, surgen entonces aprensiones insólitas, sensaciones extrañas, que parecen rebasar todo lo humanamente soportable. Pero es necesario que también esto lo vivamos. Debemos aceptar y asumir nuestra existencia del modo más amplio posible. Todo, incluso lo inaudito, ha de ser viable en ella. Este es, en realidad, el único valor que se nos pide y exige: tener ánimo ante las cosas más extrañas, más portentosas y más inexplicables, que nos puedan acaecer.  El que los hombres hayan sido cobardes en este terreno ha causado infinito daño a la vida. Los sucesos a los que se da el nombre de "fenómenos" o de "apariciones", el llamado "mundo espectral" [13](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#13), la muerte, todas esas cosas que nos son tan afines, han sido de tal modo desalojadas de la vida por el diario afán de defenderse de ellas, que los sentidos con que podríamos aprehenderlas se han atrofiado -¡y de Dios, ni hablar! Mas el miedo ante lo inexplicable no sólo ha empobrecido la existencia del individuo. También las relaciones de ser a ser han quedado cercenadas por él. Valga el símil, han sido descuajadas del cauce de un río caudaloso en posibilidades infinitas, para ser llevadas a un lugar yermo de la ribera, donde nada sucede. Pues no sólo por desidia se repiten las relaciones humanas con tan indecible monotonía y sin renovación alguna de un caso a otro, sino también por temor y recelo ante cualquier vivencia nueva y de imprevisible trascendencia, que uno cree superior a sus fuerzas. Pero sólo quien esté apercibido para todo, sólo quien no excluya nada de su existencia -ni siquiera lo que sea enigmático y misterioso- logrará sentir hondamente sus relaciones con otro ser como algo vivo. Sólo él estará en condiciones de apurar por sí mismo su propia vida. Pues en cuanto consideramos la existencia de cada individuo como una habitación mayor o menor, queda de manifiesto que los más sólo llegan a conocer apenas un rincón de su aposento. Un sitio junto a la ventana. O bien alguna estrecha faja del entarimado, que van y vienen recorriendo de un lado para otro. Así disfrutan de alguna seguridad...  Sin embargo, ¡cuánto más humana es aquella inseguridad llena de peligros, que, en los cuentos de Poe, impulsa a los cautivos a palpar las formas de sus horribles mazmorras y a familiarizarse con los indecibles terrores de su estancia! Pero nosotros no somos presos. Ni trampas, ni redes, ni lazos, se hallan aparejados en torno nuestro. Ni hay nada que deba causarnos angustia o darnos tormento. Si hemos sido puestos en medio de la vida, es por ser éste el elemento al que mejor correspondemos, al que somos más adecuados. Además, por obra de una adaptación milenaria, nos hemos vuelto tan semejantes a esa vida, que cuando permanecemos inmóviles, apenas si -merced a un feliz mimetismo- se nos puede distinguir de cuanto nos rodea. Ninguna razón tenemos para recelar y desconfiar del mundo en que vivimos. Si entraña terrores, son nuestros terrores. Si contiene abismos, estos abismos nos pertenecen. Y si en él hay peligros, debemos procurar amarlos. Con tal que cuidemos de ordenar y ajustar nuestra vida conforme a ese principio que nos aconseja atenernos siempre a lo difícil, cuanto ahora nos parece ser lo más extraño acabara por sernos lo más familiar, lo más fiel. ¿Cómo podríamos olvidarnos de aquellos mitos antiguos que presiden el origen de todos los pueblos, esos mitos de los dragones que en el momento supremo se transforman en princesas? Quizá sean todos los dragones de nuestra vida, princesas que sólo esperan vernos alguna vez resplandecientes de belleza y valor. Quizá todo lo terrible no sea, en realidad, nada sino algo indefenso y desvalido, que nos pide auxilio y amparo...  No debe, pues, azorarse, querido señor Kappus, cuando una tristeza se alce ante usted, tan grande como nunca vista. Ni cuando alguna inquietud pase cual reflejo de luz, o como sombra de nubes sobre sus manos y por sobre todo su proceder. Ha de pensar más bien que     algo acontece en usted. Que la vida no le ha olvidado. Que ella le tiene entre sus manos y no lo dejará caer. ¿Por qué quiere excluir de su vida toda inquietud, toda pena, toda tristeza, ignorando -como lo ignora- cuánto laboran y obtan en usted tales estados de ánimo? ¿Por qué quiere perseguirse a sí mismo, preguntándose de dónde podrá venir todo eso y a dónde irá a parar? ¡Bien sabe usted que se halla en continua transición y que nada desearía tanto como transformarse! Si algo de lo que en usted sucede es enfermizo, tenga en cuenta que la enfermedad es el medio por el cual un organismo se libra de algo extraño. En tal caso, no hay más que ayudarle a estar enfermo. A poseer y dominar toda su enfermedad, facilitando su erupción, pues en ello consiste su progreso. ¡En usted, querido señor Kappus, suceden ahora tantas cosas!... Debe tener paciencia como un enfermo y confianza como un convaleciente. Pues quizá sea usted lo uno y lo otro a la vez. Aun más: es usted también el médico que ha de vigilarse a sí mismo. Pero hay en toda enfermedad muchos días en que el médico nada puede hacer sino esperar. Esto, sobre todo, es lo que usted debe hacer ahora, mientras actúe como su propio médico.  No se observe demasiado a sí mismo. Ni saque prematuras conclusiones de cuanto le suceda. Deje simplemente que todo acontezca como quiera. De otra suerte, harto fácilmente incurriría en considerar con ánimo lleno de reproches a su propio pasado; que, desde luego, tiene su parte en todo cuanto ahora le ocurra. Pero lo que sigue obrando en usted como herencia de los errores y anhelos de su mocedad, no es lo que ahora recuerda y condena. Las circunstancias anormales de una infancia solitaria y desamparada son tan difíciles, tan complejas, se hallan expuestas y abandonadas a tantas influencias y, al mismo tiempo, tan desprendidas de todos los verdaderos vínculos vitales, que cuando en tales condiciones se desliza un vicio, no se le debe llamar vicio sin más ni más. [13](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#13) ¡Hay que ser de todos modos tan cauto, tan prudente, con los nombres! ¡Es tan frecuente que toda una vida se quiebre y quede rota por el mero nombre de un crimen! No por la acción misma, personal y sin nombre, que acaso respondiere a un determinado menester de esa vida, y hubiera podido ser admitida y absorbida por ella sin esfuerzo alguno. Si el consumir tantas energías le parece grande a usted, es sólo porque exagera el valor de la victoria. No está en ella lo grande que usted cree haber realizado, si bien tiene razón en su sentir. Lo grande está en que ahí ya existió algo que usted pudo poner en lugar de aquel artificioso fraude, algo real y verdadero. Sin esto, su victoria sólo habría resultado ser una reacción moral, sin importancia ni sentido,     mientras que así ha llegado a formar parte de su vida. (De una vida, querido señor Kappus, a la que yo dedico tantos pensamientos y buenos deseos). ¿Recuerda usted cómo esta vida, ya desde la misma infancia, suspiró por los "grandes"? Yo veo cómo ahora, partiendo de los grandes, anhela poder alcanzar a los más grandes. Precisamente por eso no cesa su vida de ser difícil. Pero por esta misma razón no cesará de crecer.  Si he de decirle algo más, es esto: no crea que quien ahora está tratando de aliviarlo viva descansado, sin trabajo ni pena, entre las palabras llanas y calmosas que a veces lo confortan a usted. También él tiene una vida llena de fatigas y de tristezas, que se queda muy por debajo de esas palabras. De no ser así, no habría podido hallarlas nunca...  Su  Rainer Maria Rilke  IX  Furugorg Jonsered, en Suecia, a 4 de noviembre de 1904  Mi querido señor Kappus:  Durante todo este tiempo que ha transcurrido sin que usted recibiera ninguna carta mía estuve unas veces de viaje, y otras tan atareado, que no pude escribir. También hoy me cuesta hacerlo, porque he tenido que escribir ya varias cartas, y mi mano está cansada. Si yo pudiese dictar, le diría muchas cosas, pero así le ruego que reciba tan sólo unas pocas palabras a cambio de su extensa carta.  En usted, querido señor Kappus, pienso a menudo, y con votos tan densos, que ello habría de ayudarle de algún modo. Con frecuencia dudo que mis cartas puedan ser realmente un auxilio. No diga usted: Sí, lo son". Acójalas con serenidad, sin prodigar su gratitud, y aguardemos lo que quiera venir.  Tal vez no resulte nada provechoso el que ahora me ponga a considerar con toda minucia cuanto usted me refiere. Pues lo que yo pueda decirle acerca de su propensión a la duda, o sobre su impotencia para armonizar la vida externa con la vida interna, o respecto de todas las demás cosas que le agobian... , siempre será lo mismo que ya le tengo dicho: siempre el deseo de que usted halle en sí bastante paciencia para sufrir, bastante sencillez y candor para creer, llegando a intimar y a familiarizarse cada vez más con lo que es difícil. Y también con su soledad en medio de los otros. En cuanto a lo demás deje que la vida obre a su antojo. Créame: tiene razón la vida. Siempre y en cualquier caso.  Con respecto a los sentimientos, esto: son puros todos los sentimientos que le abarquen totalmente y le eleven. Es impuro aquel sentimiento que prenda en un solo lado de su ser, y llegue por ello a torcerlo, a deformarlo. Todo cuanto pueda pensar de cara a su infancia, es bueno. Todo cuanto le eleve aun por encima de lo que hasta aquí haya logrado ser en sus horas mejores, está bien. Cualquier superación es buena si está en toda su sangre, siempre que no sea tan sólo un momento de ebriedad. Ni algún turbio afán, sino alegría clara, gozo diáfano, que se deja calar y trasver hasta el fondo. ¿Comprende usted lo que yo quiero decir?  Su duda puede tornarse una virtud, si usted la educa. Debe convertirse en saber y en crítica. Pregúntele, cada vez que ella quiera echarle algo por tierra, por qué ese algo está mal. Exíjale     pruebas. Sométala a un examen. Acaso la encuentre entonces perpleja, confundida. O quizás rebelde, levantisca. Pero no ceda usted. Exija argumentos y obre así, alerta y consecuente, siempre y cada vez que sea preciso. Ya vendrá luego el día en que el dudar deje de ser destructor, para convertirse en uno de sus mejores obreros, el más inteligente, tal vez, entre todos los que van edificando la vida de usted.  Esto, querido señor Kappus, es todo cuanto yo pueda decirle hoy. Pero al mismo tiempo le envío un ejemplar, en tirada aparte, de un pequeño poema que acaba de ser publicado en la revista "Deutsche Arbeit", de Praga. Ahí sigo hablándole a usted de la vida, de la muerte, y de lo grandes y magníficas que ambas son.  Su  Rainer Maria Rilke  X  París, al día siguiente de Navidad de 1908  Ha de saber usted, querido señor Kappus, cuánto me alegra tener esa hermosa carta suya. Las noticias que me da, reales y francas, como ahora vuelven a serlo, me parecen buenas. Y cuanto más lo pienso, más se afianza en mí la sensación de que son buenas de verdad. Esto, por cierto, quería yo decírselo en ocasión de Nochebuena. Pero por causa del múltiple y continuo trabajo en que vivo envuelto este invierno, me sorprendió la antigua fiesta, llegando tan pronto que apenas tuve tiempo para los recados más urgentes y mucho menos para escribirle. Pero a menudo he pensado en usted durante estos días festivos, imaginando cuán tranquilo debe de estar en su solitario fortín, perdido entre esas montañas desiertas, sobre las que se precipitan los poderosos vientos del sur, como si quisieran engullirlas a grandes trozos.  Debe de ser inmenso el silencio en que hay cabida para tales ruidos y movimientos. Cuando se piensa que por añadidura se agrega a todo eso la presencia del mar lejano, con su propio sonido, constituyendo tal vez el tono más íntimo y entrañable en esa armonía de prehistórica magnitud, entonces ya sólo resta por desearle a usted que, lleno de confianza y de paciencia, deje obrar en su ánimo la grandiosa soledad, que ya nunca podrá ser borrada de su vida, y que en todo cuanto le queda por vivir y hacer, actuará cual anónimo influjo, de un modo continuo y decisivo. Algo así como en nosotros fluye sin cesar la sangre de nuestros antepasados, mezclándose con nuestra propia sangre para formar el ser único, singular e irreproducible que somos, cada cual de nosotros, en cada recodo de nuestra vida.  Sí: me alegro de que usted cuente ahora en su haber esa existencia firme y determinada. Ese título. Ese uniforme. Ese servicio. Todo ese conjunto de cosas tangibles y concretas, que en tales parajes, como los que ahí le rodean, con una guarnición poco numerosa e igualmente aislada, no deja de adquirir un sello de gravedad y urgencia, y que, por encima de cuanto en la carrera militar hay de juego frívolo y pasatiempo, significa servicio siempre alerta, y no sólo admite la observación individual y autónoma, sino que hasta la fomenta y educa precisamente. El hallarnos en circunstancias que nos formen y labren, colocándonos de vez en cuando ante cosas grandes y naturales, es todo cuanto nos hace falta.  También el arte es sólo un modo de vivir. Aun viviendo de cualquier manera, puede uno prepararse para el arte, sin saberlo. En cualquier realidad se está más cerca de él que en las carreras irreales, artísticas a medias, que, aparentando cierto allegamiento al arte, en la práctica niegan y socavan la existencia de todo arte. Como lo hacen, por ejemplo, el periodismo en su totalidad, casi toda la crítica profesional, y las tres cuartas partes de lo que se llama y quiere llamarse literatura.  En pocas palabras: me alegro de que usted se haya salvado del peligro que representa el caer en todo ello [14](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/rilke.htm#14) y ahora viva, en un lugar cualquiera, solitario y valiente en medio de una ruda realidad. ¡Ojalá pueda el año que está por llegar, mantener y afirmarlo en ella!  Siempre,  Su  Rainer Maria Rilke | |
| |  | | --- | | Notas  ([1](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Como entre los más pequeños se hallan generalmente los traductores, no osamos anteponer al presente trabajo ningún prólogo propio, a pesar de ser muchas las cosas que quisiéramos decir sobre Rilke, su vida, su obra y su influencia en las letras contemporáneas. Si bien aparecen a veces traductores de excepcional altura -Rilke mismo fue un traductor genial, y pudimos oír un día en Hamburgo, de labios de Paul Valéry, que cierta versión alemana hecha por el poeta praguense supera en mucho al original francés-, la inmensa mayoría, entre cuyas últimas filas nos encontramos, no pasa de desempeñar un modestísimo papel, aun cuando alguna que otra traducción logre no ser del todo una traición. Justo es, por tanto, que se evite añadir a las ya numerosas deficiencias de una versión, consideraciones más o menos acertadas acerca de un autor, sobre todo cuando éste es Rainer María Rilke, el mayor poeta de nuestro siglo.  ([2](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) JENS PETER JACOBSEN (1847-1885) ejerció una gran influencia en los países nórdicos y en Alemania. No es desconocido en España, donde existen excelentes versiones de la novela "MARIA GRUBBE" y de los cuentos "MOGENS" y "UN TIRO EN LA NIEBLA", hechas, las tres, por don Manuel de Montoliu para Editorial "Cervantes" de Barcelona. En cuanto a la célebre novela "NIELS LYHNE", se publicaron dos versiones: una del señor Insúa, editada hace años en Madrid con el título de "REALIDAD Y ENSUEÑO" y con prólogo de Edmond Jaloux; y otra, más reciente, que lleva su verdadero nombre y fue encargada por Ediciones "Nausica" de Barcelona al señor Bofill i Ferro. De los "SEIS CUENTOS" han sido vertidos al castellano, aparte de los dos ya citados, tres cuentos más, publicados juntos en la colección "Euro" del Editor J. Janés de Barcelona; figuran entre ellos "AQUÍ DEBERÍAN FLORECER ROSAS" y "LA SEÑORA FONS". Falta aún por traducir "LA PESTE EN BERGAMO" -el más impresionante de los "Seis Cuentos"- y falta sobre todo una traducción directa de las obras completas del gran poeta y novelista danés, a quien Rilke debe tanto.  ([3](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Más aún que Jacobsen, más que nadie, influyó Rodin sobre Rilke. Entre el insigne escultor francés y el joven poeta pensador nacieron a principios de siglo unas relaciones que se volvieron cada vez más estrechas, convirtiéndose bien pronto en amistad perdurable, que dio magníficos frutos. Rilke vivió largas temporadas en     París y llegó a ser, por algún tiempo, secretario de Rodin, sobre quien escribió el mejor libro existente acerca del maestro. Esta obra, que lleva por título "RODIN", tiene también su versión castellana, publicada no hace mucho en Buenos Aires.  ([4](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) RICHARD DEHMEL (1863-1920), poeta lírico alemán, a quien Rilke admiró en cierta época, muy breve, escapando pronto a su influjo, para seguir caminos enteramente distintos y hasta opuestos.  ([5](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Worpswede es una colonia de artistas cerca de Bremen a cuyo círculo pertenecieron, entre otros, Heinrich Vogeler, la gran pintora Paula Becker-Modersohn y Clara Westhoff escultora que fue alumna de Rodin y con quien Rilke se casó en 1902. (A este matrimonio, del que nació una hija, siguió pronto la separación.)  ([6](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) El vocablo alemán "Fragé' encierra varios significados: puede traducirse por "pregunta" y también por cuestión", asunto", "problema". Si bien en esta cuarta carta se dan algunos casos en que tal vez sería preferible traducir "Fragen", por "problemas", hemos optado por "preguntas", porque nos parece corresponder mejor a la palabra "respuesta" que casi siempre le sigue en el texto. De emplearse la palabra "problema" habría que sustituir "respuesta" por "solución", y esto nos apartaría más aún del original. Además, es posible que Rilke haya querido valerse simultáneamente de ambos significados "pregunta" y "problema", y acaso no sería desacertado ponerlos así, juntos, en algunos pasajes de la versión castellana.  ([7](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) También el vocablo "schwer", que abunda en casi todas las cartas de Rilke, entraña grandes dificultades para su exacta traducción ya que puede significar "difícil", "penoso" "duro", "arduo", "pesado", "grávido". De ahí que constituya a veces un problema el tener que decidirse por un vocablo u otro, sobre todo cuando se tiene la impresión de que Rilke quiere precisamente sacar provecho de esta riqueza de matices contenida en una sola palabra.  ([8](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Se refiere a la carrera militar.  ([9](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) "Insulso, gris y falto de toda ilusión" es lo mejor que se nos ocurre para traducir la palabra "nüchtern" que, en el presente caso, significa todo eso; también podríase traducir por "frío y sin entusiasmó".  ([10](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Este singular misticismo mesiánico es muy propio de Rilke. Para conocer mejor su concepto de Dios y su sentir religioso, véase, entre otras obras suyas, las "HISTORIAS DEL BUEN DIOS" (versión castellana de Marcos Altama en la Colección "Selene" de Barcelona) y "EL LIBRO DE HORAS", que contiene los tres libros de la vida monacal, del peregrinar, de la pobreza y de la muerte. De esta última obra aparecieron traducidos varios trozos en distintas antologías españolas y sudamericanas de las que sólo conocemos la de la Colección "Quintaesencia" Ediciones de "La Gacela", Barcelona. (De año en año aumenta en todas partes el interés por Rilke y su obra; además en España, donde a las muchas versiones ya existentes se agregan ahora las que hemos visto anunciadas del "REQUIEM" y de "LAS ELEGIAS DE DUINO", varios países americanos, entre los que descuellan Argentina, Uruguay, Chile y México, ven multiplicarse las traducciones de los libros del gran poeta.)  ([11](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) En la edición alemana del "Insel-Verlag" de Leipzig que hemos utilizado para esta versión, viene inserto, después de la séptima carta, el soneto de Franz Xaver Kappus, al que se refiere Rilke; he aquí su traducción literal, sin rima ni métrica :  "Temblando surca mi vida, sin queja ni suspiro, una honda y oscura congoja. La nieve pura y florida de mis ensueños es unción de mis días más quedos. Pero a menudo cruza la gran pregunta mi senda. Me siento pequeño y paso ante ella, transido de frío, como a orillas de un lago cuyo flujo no me atrevo a medir. Y luego me sobrecoge una pena tan turbia como el gris de las noches de estío sin brío, que rielando, atraviesa una estrella de cuando en cuando. Entonces tientan mis manos el espacio, en busca de amor, porque yo quisiera rezar con palabras que mi boca ardiente no sabe encontrar...  (Franz Kappus)  ([12](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) La afición de Rilke por lo sobrenatural y "el mundo de los espíritus", favorecida y animada en sus frecuentes viajes por los países nórdicos, se halla particularmente ilustrada en su libro "LOS CUADERNOS DE MALTE LAURIDS BRIGGE" (versión castellana de Francisco Ayala, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires).  ([13](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Aquí parece referirse Rilke a unas confidencias contenidas en una carta de Kappus, que no conocemos; por eso resultan algo imprecisas las alusiones del poeta al "vicio".  ([14](http://www.blogger.com/post-edit.g?blogID=2491221418479306516&postID=4440481883974151443)) Kappus volvió sin embargo a la literatura, haciéndose un nombre como novelista, si bien está lejos de figurar entre los de primera fila. Su "Género" en nada se parece a lo que su correspondencia con Rilke pudiera hacer esperar. | |

**"SOBRE LA POESÍA"**

**POR PAUL VALÉRY**

[](http://2.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TOmGwAtM34I/AAAAAAAACws/l1uC5FxSVLw/s1600/Paul+Valery.jpg)

**Conferencia pronunciada en la Université des Annales el 2 de diciembre de 1927. Publicada en *Conferencia*, 5, 1928. Recogida en el tomo K de *Oeuvres, Conférences*, 1939**

Venimos hoy a hablarles de la poesía. El tema está de moda. Es admirable que en una época que sabe ser a un tiempo práctica y disipada, y que podríamos creer bastante distanciada de las cosas especulativas, se dedique tanto interés no sólo a la poesía misma sino también a la teoría poética.

Por lo tanto hoy voy a permitirme ser un poco abstracto; pero, de ese modo, me será posible ser breve. Les propondré una determinada idea de la poesía, con la firme intención de no decir nada que no sea pura constatación y que todo el mundo no pueda observar en sí o por sí mismo o, al menos, hallar con un razonamiento fácil.

Comenzaré por el comienzo. El comienzo de esta exposición de ideas sobre la poesía consistirá necesariamente en la consideración de ese nombre, tal y como se emplea en el discurso habitual. Sabemos que esa palabra tiene dos sentidos, es decir, dos funciones bien distintas. Designa en primer lugar un cierto género de emociones, un estado emotivo particular, que puede ser provocado por objetos o circunstancias muy diferentes. Decimos de un paisaje que es poético, lo decimos de una circunstancia de la vida, lo decimos a veces de una persona.

Pero existe una segunda acepción de ese término, un segundo sentido más estricto. Poesía, en ese sentido, nos hace pensar en un arte, en una extraña industria cuyo objeto es reconstituir esa emoción que designa el primer sentido de la palabra. Restituir la emoción poética a voluntad, fuera de las condiciones naturales en las que se produce espontáneamente y mediante los artificios del lenguaje, tal es el propósito del poeta, y tal es la idea unida al nombre de poesía, tomada en el segundo sentido.

Entre esas dos nociones existen las mismas relaciones y las mismas diferencias que las que se encuentran entre el perfume de una flor y la operación del químico que se aplica para reconstruirlo por completo.

Sin embargo, se confunden a cada instante las dos ideas, y de ello se deduce que un gran número de juicios, de teorías e incluso de obras están viciadas en su principio por el empleo de una sola palabra para dos cosas muy diferentes, aunque relacionadas.

Hablemos primero de la emoción poética, del estado emocional esencial.

Ustedes saben lo que la mayoría de los hombres sienten con mayor o menor fuerza y pureza ante un espectáculo natural que les impone. Las puestas de sol, los claros de luna, los bosques y el mar nos conmueven. Los grandes acontecimientos, los puntos críticos de la vida afectiva, los males del amor y la evocación de la muerte son otras tantas ocasiones o causas inmediatas de resonancias íntimas más o menos intensas y más o menos conscientes.

Esa clase de emociones se distingue de todas las demás emociones humanas.

¿Cómo se distingue? Es lo que a nuestro actual propósito le interesa buscar. Es importante oponer tan claramente como sea posible la emoción poética a la emoción ordinaria. La separación es bastante delicada de realizar, pues nunca se ha cumplido en los hechos. Siempre encontramos mezclados con la emoción poética esencial la ternura o la tristeza, el furor, el temor o la esperanza; y los intereses y los efectos particulares del individuo no dejan de combinarse con esta sensación de universo, que es característica de la poesía.

He dicho: sensación de universo. He querido decir que el estado o emoción poética me parece que consiste en una percepción naciente, en una tendencia a percibir un mundo, o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, todos a todos, a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, el mundo inmediato del que son tomados, están, por otra parte, en una relación indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias. Se encuentran -permítanme esta expresión musicalizados, convertidos en conmensurables, resonantes el uno por el otro. Así definido, el universo poético presenta grandes analogías con el universo de los sueños.

Ya que la palabra sueños se ha introducido en mi discurso, diré de paso que en los tiempos modernos, a partir del Romanticismo, se ha producido una confusión bastante explicable, aunque bastante lamentable, entre la noción de poesía y la de sueño. Ni el sueño ni la ensoñación son necesariamente poéticos. Pueden sedo; pero las figuras formadas al azar sólo por azar son figuras armónicas.

No obstante, el sueño nos hace comprender mediante una experiencia común y frecuente, que nuestra consciencia puede ser invadida, henchida, constituida por un conjunto de producciones notablemente diferente de las reacciones y de las percepciones ordinarias del espíritu. Nos aporta el ejemplo familiar de un mundo cerrado en el que todas las cosas reales pueden estar representadas, pero en el que todas las cosas aparecen y se modifican únicamente por las variaciones de nuestra sensibilidad profunda. Es aproximadamente así como el estado poético se instala, se desarrolla y se disgrega en nosotros. Lo que equivale a decir que es perfectamente irregular, inconstante, involuntario y frágil, y que lo perdemos lo mismo que lo obtenemos, por accidente. Hay períodos de nuestra vida en los que esta emoción y esas formaciones tan preciosas no se manifiestan. Ni siquiera pensamos que sean posible. El azar nos las da, el azar nos las retira.

Pero el hombre solamente es hombre por la voluntad que tiene de restablecer lo que le interesa sustraer a la disipación natural de las cosas. Así el hombre ha hecho por esta emoción superior lo que ha hecho o ha intentado hacer por todas las cosas perecederas o dignas de añoranza. Ha buscado, ha encontrado medios para fijar y resucitar a voluntad los estados más bellos y más puros de sí mismo, para reproducir, transmitir y guardar durante siglos las fórmulas de su entusiasmo, de su éxtasis, de su vibración personal; y, por una afortunada y admirable consecuencia, la invención de esos procedimientos de conservación le ha dado al mismo tiempo la idea y el poder de desarrollar y enriquecer artificialmente los fragmentos de vida poética de los que su naturaleza le hace por instantes el don. Ha aprendido a extraer del transcurso del tiempo, a separar de las circunstancias, esas formaciones, esas maravillosas percepciones fortuitas que se habrían perdido sin retorno si el ser ingenioso y sagaz no hubiera acudido a ayudar al ser instantáneo, a prestar el socorro de sus invenciones al yo puramente sensible. Todas las artes han sido creadas para perpetuar, cambiar, cada una según su esencia, un momento de efímera delicia en la certidumbre de una infinidad de instantes deliciosos. Una obra no es otra cosa que el instrumento de esta multiplicación o regeneración posible. Música, pintura y arquitectura son los diversos modos correspondientes a la diversidad de los sentidos. Ahora bien, entre esos medios de producir o de reproducir un mundo poético, de organizado para la duración y de amplificado mediante el trabajo reflexivo, el más antiguo, quizá, el más inmediato, y sin embargo el más complejo, es el lenguaje. Pero el lenguaje, debido a su naturaleza abstracta, a sus efectos más especialmente intelectuales -es decir, indirectos-, y a sus orígenes o a sus funciones prácticas, propone al artista que se ocupa de consagrado y ordenado para la poesía, una tarea curiosamente complicada. Nunca hubiera habido poetas si se hubiera tenido conciencia de los problemas a resolver. (Nadie podría aprender a andar si para andar hubiera que representarse y poseer en el estado de ideas claras todos los elementos del menor paso).

Pero no estamos aquí para hacer versos. Tratamos por el contrario de considerar los versos como imposibles de hacer, para admirar más lúcidamente los esfuerzos de los poetas, concebir su temeridad y sus fatigas, sus riesgos y sus virtudes, maravillamos de su instinto.

Voy a intentar en pocas palabras darles una idea de esas dificultades.

Lo he dicho anteriormente: el lenguaje es un instrumento, una herramienta, o mejor una colección de herramientas y de operaciones formada por la práctica y sojuzgada a ella. Es por lo tanto un medio necesariamente burdo, que cada cual utiliza, acomoda a sus necesidades actuales, deforma de acuerdo con las circunstancias, ajusta a su persona fisiológica y a su historia psicológica.

Ustedes saben a qué pruebas lo sometemos a veces. Los valores, los sentidos de las palabras, las reglas de sus acordes, su emisión, su trascripción son para nosotros juguetes e instrumentos de tortura a un tiempo. Sin duda tenemos en alguna consideración las decisiones de la Academia; y sin duda, el cuerpo docente, los exámenes, principalmente la vanidad, oponen algunos obstáculos al ejercicio de la fantasía individual. En los tiempos modernos, además, la tipografía interviene muy poderosamente en la conservación de esas convenciones de la escritura. De ese modo, se retrasan en cierta medida las alteraciones de origen personal; pero las cualidades del lenguaje más importantes para el poeta, que evidentemente son sus propiedades o posibilidades musicales, por una parte, y sus valores significativos ilimitados (los que dirigen la propagación de las ideas derivadas de una idea), por la otra; son también las menos protegidas del capricho, las iniciativas, las acciones y las disposiciones de los individuos. La pronunciación de cada uno y su «experiencia» psicológica particular introducen en la transmisión mediante el lenguaje, una incertidumbre, posibilidades de error, y un imprevisto, del todo inevitables. Observen bien estos dos puntos: al margen de su aplicación a las necesidades más simples y comunes de la vida, el lenguaje es todo lo contrario de un instrumento de precisión. Y al margen de ciertas coincidencias rarísimas, de determinados aciertos de expresión y de formas sensibles, combinadas, no es para nada un medio poético.

En resumen, el destino amargo y paradójico del poeta le impone utilizar una fabricación del uso corriente y de la práctica para fines excepcionales y no prácticos; tiene que tomar medios de origen estadístico y anónimo para cumplir su propósito de exaltar y de expresar su persona en aquello que tiene de más puro y singular.

Nada hace captar mejor toda la dificultad de su tarea que comparar sus elementos iniciales con aquellos de los que dispone el músico. Observen lo que se le ofrece a uno y a otro en el momento en que van a poner manos a la obra y a pasar de la intención a la ejecución.

¡Afortunado el músico! La evolución de su arte le ha proporcionado una condición sumamente privilegiada. Sus medios están bien definidos, la materia de su composición está completamente elaborada ante él. Podemos compararle a la abeja cuando sólo tiene que inquietarse por su miel. Las secciones regulares y los alveolos de cera ya están hechos. Su tarea es medida y se limita a lo mejor de sí misma. Lo mismo le sucede al compositor. Se puede decir que la música preexiste y le espera. ¡Hace mucho tiempo que está constituida!

¿Cómo tuvo lugar esta institución de la música? Vivimos gracias al oído en el universo de los ruidos. De su conjunto se separa el conjunto de ruidos particularmente simples, es decir, reconocible s por el oído y que le sirven de referencia: son los elementos cuyas relaciones recíprocas son intuitivas; percibimos esas relaciones exactas y extraordinarias tan nítidamente como sus propios elementos. El intervalo entre dos notas nos resulta tan sensible como una nota.

De ese modo, esas unidades sonoras, esos sonidos, son aptos para formar combinaciones continuas, sistemas sucesivos o simultáneos cuya estructura, encadenamientos, implicaciones y entrecruzamientos se nos presentan y se imponen. Distinguimos claramente el sonido del ruido, y percibimos un contraste entre ellos, impresión de gran consecuencia pues ese contraste es el de lo puro y de lo impuro, que se reduce al del orden y el desorden, que está a su vez sujeto, sin duda, a los efectos de ciertas leyes energéticas. Pero no vamos tan lejos.

Así, este análisis de los ruidos, ese discernimiento que ha permitido la constitución de la música como actividad separada y explotación del universo de los sonidos, se ha realizado, o al menos controlado, unificado, codificado, gracias a la intervención de la ciencia física, que se ha descubierto a sí mismo en esta ocasión y se ha reconocido como ciencia de las medidas, y que ha sabido, desde la Antigüedad, adaptar la medida a la sensación sonora de manera constante e idéntica, por medio de instrumentos que son, en realidad, instrumentos de medida.

Por lo tanto el músico se encuentra en posesión de un conjunto perfecto de medios bien definidos, que hacen corresponder exactamente sensaciones con actos; todos los elementos de su juego están presentes, enumerados y clasificados, y este conocimiento concreto de sus medios, de los que no sólo está informado sino penetrado e íntimamente armado, le permite prever y construir sin preocupación- alguna respecto a la materia y la mecánica general de su arte.

De ello se deduce que la música posee un dominio propio, absolutamente suyo. El mundo del arte musical, mundo de los sonidos, está bien separado del mundo de los ruidos.

Es tanto que un ruido se limita a evocar en nosotros un acontecimiento aislado cualquiera, un sonido que se produce evoca por sí solo todo el universo musical. En esta sala en la que hablo, en la que ustedes perciben el ruido de mi voz y diversos incidentes auditivos, si de golpe se dejara oír una nota, si se pusiera a vibrar un diapasón o un instrumento bien afinado, apenas afectados por ese ruido excepcional, que no puede confundirse con los otros, tendrían de inmediato la sensación de un comienzo. En el acto se crearía una atmósfera completamente distinta, se impondría un estado particular de espera, se anunciaría un orden nuevo, un mundo, y su atención se organizaría para acogerlo. Más aún, tendería de alguna forma a desarrollar por sí misma esas premisas, y a engendrar sensaciones ulteriores de la misma clase, de la misma pureza que la sensación recibida.

Y la contraprueba existe.

Si en una sala de conciertos, mientras resuena y domina la sinfonía, cae una silla, tose una persona, o se cierra una puerta, de inmediato tenemos la impresión de una ruptura. Se ha roto o quebrado algo indefinible, una especie de hechizo o de cristal.

Ahora bien, esa atmósfera, ese hechizo poderoso y frágil, ese universo de los sonidos, se le ofrece a cualquier compositor por la naturaleza de su arte y por las adquisiciones inmediatas de ese arte.

Muy distinta, infinitamente menos afortunada, es la dotación del poeta. Al perseguir un objeto que no difiere excesivamente del del músico, se ve privado de las inmensas ventajas que acabo de indicarles. Ha de crear y recrear a cada instante lo que el otro encuentra hecho y preparado.

¡En qué estado desfavorable o desordenado encuentra las cosas el poeta! Tiene ante sí ese lenguaje ordinario, ese conjunto de medios tan burdos que todo conocimiento que se precisa lo rechaza para crearse sus instrumentos de pensamiento; ha de tomar prestada esa colección de términos y reglas tradicionales e irracionales, modificadas por cualquiera, caprichosamente introducidas, caprichosamente interpretadas, caprichosamente codificadas. Nada menos adecuado a los propósitos del artista que ese desorden esencial del que debe extraer a cada instante los elementos del orden que desea producir. Para el poeta no ha habido físico que haya determinado las propiedades constantes de esos elementos de su arte, sus relaciones, sus condiciones de emisión idéntica. Ni diapasones, ni metrónomo s, ni constructores de gamas, ni teóricos de la armonía. Ninguna certidumbre, de no ser la de las fluctuaciones fonéticas y significativas del lenguaje. Ese lenguaje, además, no actúa como el sonido sobre un sentido único, sobre el oído, que es el sentido por excelencia de la espera y de la atención. Constituye, por el contrario, una mezcla de excitaciones sensoriales y físicas perfectamente incoherentes. Cada palabra es una reunión instantánea de efectos sin relación entre si. Cada palabra reúne un sonido y un sentido. Me equivoco: es a la vez varios sonidos y varios sentidos. Varios sonidos, tantos sonidos como provincias hay en Francia y casi hombres en cada provincia. Es esta una circunstancia muy grave para los poetas, en quienes los efectos musicales que habían previsto quedan corrompidos o desfigurados por el acto de sus lectores. Varios sentidos, pues las imágenes que nos, sugiere cada palabra generalmente son bastante diferentes y sus imágenes secundarias infinitamente diferentes.

La palabra es cosa compleja, es combinación de propiedades a un tiempo vinculadas en el hecho e independientes por su naturaleza y su función. Un discurso puede ser lógico y cargado de sentido, pero sin ritmo y sin compás alguno; puede ser agradable al oído y perfectamente absurdo o insignificante; puede ser claro y vano, vago y delicioso... Pero basta, para hacer imaginar su extraña multiplicidad, con nombrar todas las ciencias creadas para ocuparse de esta diversidad y explotar cada uno de sus elementos. Puede estudiarse un texto de muchas maneras independientes, pues es sucesivamente justiciable por la fonética, por la semántica, por la sintaxis, por la lógica y por la retórica, sin omitir la métrica, ni la etimología.

He ahí al poeta enfrentado con esa materia moviente y demasiado impura; obligado a especular por turno sobre el sonido y sobre el sentido, a satisfacer no sólo a la armonía, al período musical, sino también a condiciones intelectuales variadas: lógica, gramática, sujeto del poema, figuras y ornamentos de todos los órdenes, sin contar con las reglas convencionales. Observen el esfuerzo que supone la empresa de llevar a buen fin un discurso en el que tantas exigencias han de satisfacerse milagrosamente al mismo tiempo.

Aquí comienzan las inciertas y minuciosas operaciones del arte literario. Pero este arte nos ofrece dos aspectos, hay dos grandes modos que, en su estado extremo, se oponen, pero que, sin embargo, se reúnen y encadenan por una multitud de grados intermedios. Existe la prosa y existe el verso. Entre ellos, todos los tipos de su mezcla; pero hoy los consideraré en sus estados extremos. Podría ilustrarse esta oposición de los extremos exagerando un poco: decirse que el lenguaje tiene por límites la música, por un lado, el álgebra, por el otro.

Recurriré a una comparación que me es familiar para que sea más fácil captar lo que tengo que decir sobre este tema. Hablando un día de todo esto en una ciudad extranjera, y habiéndome servido de esta misma comparación, uno de mis oyentes me hizo una cita notable que me descubrió que la idea no era nueva. No lo era al menos nada más que para mí.

Esta es la cita. Se trata de un extracto de una carta de Racan a Chapelain, en la que Racan nos cuenta que Malherbe asimilaba la prosa a la marcha, la poesía a la danza, como voy a hacerlo yo enseguida:

*«Den, dice Racan, el nombre que gusten a mi prosa, el de galante, ingenua o festiva. Estoy decidido a mantenerme en los preceptos de mi primer maestro Malherbe y no buscar nunca ni número, ni cadencia a mis períodos, ni otro ornamento que la nitidez que puede expresar mis pensamientos. Ese buen hombre (Malherbe) comparaba la prosa al andar ordinario y la poesía a la danza, y decía que debemos tolerar alguna negligencia a las cosas que nos vemos obligados a hacer pero que es ser ridículo el ser mediocres en las que hacemos por vanidad. Los cojos y los gotosos no pueden dejar de andar, pero nada les obliga a bailar el vals o los cinco pasos».*

La comparación que Racan adjudica a Malherbe, y que yo por mi parte había advertido fácilmente, es inmediata. Les demostraré que es fecunda. Se desarrolla muy lejos con una curiosa precisión. Es quizá algo más que una similitud de apariencias.

La marcha lo mismo que la prosa tiene siempre un objeto concreto. Es un acto dirigido hacia un objeto y nuestra finalidad es alcanzada. Las circunstancias actuales, la naturaleza del objeto, la necesidad que tengo, el impulso de mi deseo, el estado de mi cuerpo, el del terreno, son los que imponen el paso a la marcha, le prescriben su dirección, su velocidad y su término. Todas las propiedades de la marcha se deducen de esas condiciones instantáneas que se combinan singularmente en cada ocasión, de tal manera que no hay dos desplazamientos de esta clase que sean idénticos, que hay cada vez creación especial, pero, cada vez, es abolida y como absorbida en el acto realizado.

La danza es algo muy distinto. Es, sin duda, un sistema de actos, pero que tienen un fin en sí mismos. No va a ninguna parte. Si persigue alguna cosa, no es más que un objeto ideal, un estado, una voluptuosidad, un fantasma de flor, o algún encantamiento de sí misma, un extremo de vida, una cima, un punto supremo del ser... Pero por diferente que sea del movimiento utilitario, tomen nota de esta advertencia esencial aunque infinitamente simple, que usa los mismos miembros, los mismos órganos, huesos, músculos y nervios que la marcha misma.

Exactamente lo mismo sucede con la poesía que usa las mismas palabras, las mismas formas y los mismos timbres que la prosa.

Por consiguiente la poesía y la prosa se distinguen por la diferencia de ciertas leyes o convenciones momentáneas de movimiento y de funcionamiento aplicadas a elementos y a mecanismos idénticos. Razón por la cual hay que evitar razonar sobre la poesía como se hace con la prosa. Lo que es verdad de una deja de tener sentido, en muchos casos, si se quiere encontrar en la otra. Y es por lo que (por elegir un ejemplo), es fácil justificar inmediatamente el uso de las inversiones; pues esas alteraciones del orden acostumbrado y, en cierto modo, elemental de las palabras en francés, fueron criticadas en diversas épocas, a mi entender muy ligeramente, por motivos que se reducen a esta fórmula inaceptable: la poesía es prosa.

Llevemos un poco más lejos nuestra comparación, que soporta ser profundizada. Un hombre anda. Se mueve de un lugar a otro, conforme a un camino que es siempre un camino de mínima acción. Observemos que la poesía sería imposible si estuviera sujeta al régimen de la línea recta. Nos enseñan: ¡digan que llueve si quieren decir que llueve! Pero el objeto de un poeta no es nunca ni puede serlo el enseñamos que llueve. No es necesario un poeta para persuadimos de coger nuestro paraguas. Observen en qué se convierte Ronsard, en qué se convierte Hugo, en qué se convierten la rima, las imágenes, las consonancias, los versos más hermosos del mundo, si someten la poesía al sistema ¡Digan que llueve! Solamente por una burda confusión de los géneros y de los momentos se le pueden reprochar al poeta sus expresiones indirectas y sus formas complejas. No vemos que la poesía implica una decisión de cambiar la función del lenguaje.

Vuelvo al hombre que anda. Cuando ese hombre ha realizado su movimiento, cuando ha alcanzado el lugar, el libro, el fruto, el objeto que deseaba, la posesión anula de inmediato todo su acto, el efecto devora la causa, el fin absorbe el medio, y cualesquiera que hayan sido las modalidades de su acto y de su paso, sólo queda el resultado. Los cojos, los gotosos de los que hablaba Malherbe, una vez que han alcanzado penosamente la butaca a la que se dirigían, no están menos sentados que el hombre más alerta que hubiera llegado a ese asiento con un paso vivo y ligero. Lo mismo sucede con el uso de la prosa. El lenguaje del que me acabo de servir, que expresa mi propósito, mi deseo, mi mandato, mi opinión, mi pregunta o mi respuesta, ese lenguaje que ha cumplido su función, se desvanece apenas llega. Lo he emitido para que perezca, para que irrevocablemente se transforme en ustedes, y sabré que fui comprendido por el hecho relevante de que mi discurso ha dejado de existir. Es reemplazado enteramente y definitivamente por su sentido, o al menos por un cierto sentido, es decir, por imágenes, impulsos, reacciones o actos de la persona a quien se habla; en suma, por una modificación o reorganización interior de ésta. Pero quien no ha comprendido, conserva y repite las palabras. El experimento es fácil...

Verán que la perfección de ese discurso, cuyo único destino es la comprensión, consiste en la facilidad con la que se transforma en algo muy distinto, en no lenguaje. Si han comprendido mis palabras, mis mismas palabras ya no les sirven de nada, han desaparecido de sus mentes, mientras que poseen su contrapartida, ustedes poseen bajo forma de ideas y de relaciones, con qué restituir el significado de esas palabras, bajo una forma que puede ser muy diferente.

Dicho de otro modo, en los empleos prácticos o abstractos del lenguaje que es específicamente prosa, la forma no se conserva, no sobrevive a la comprensión, se disuelve en la claridad, ha actuado, ha hecho comprender, ha vivido.

Pero, por el contrario, el poema no muere por haber servido; está expresamente hecho para renacer de sus cenizas y volver a ser indefinidamente lo que acaba de ser.

En este sentido la poesía se reconoce por este efecto notable por el que podríamos definirla: que tiende a reproducirse en su forma, que provoca a nuestras mentes para reconstituirla tal cual. Si me permitiera una palabra sacada de la tecnología industrial, diría que la forma poética se recupera automáticamente.

Esta es una propiedad admirable y característica entre todas. Me gustaría ofrecerles una imagen simple. Imaginen un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Asocien a uno de esos puntos la idea de la forma poética, de la potencia del ritmo, de la sonoridad de las sílabas, de la acción física de la declamación, de las sorpresas psicológicas elementales que les producen las aproximaciones insólitas de las palabras. Asocien al otro punto, al punto conjugado del primero, el efecto intelectual, las visiones y los sentimientos que para ustedes constituyen el «fondo», el «sentido» del poema en cuestión, y observen entonces que el movimiento de su alma, o de su atención, cuando está sometida a la poesía, completamente sumisa y dócil a los impulsos sucesivos del lenguaje de los dioses, va del sonido hacia el sentido, del continente hacia el contenido, ocurriendo todo primero como en la costumbre habitual de hablar; pero a continuación, a cada .verso, sucede que el péndulo viviente es llevado a su punto de partida verbal y musical. El sentido que se propone encuentra como única salida, como única forma, la forma misma de la que procedía. De este modo, se dibuja una oscilación, una simetría, una igualdad de valor y de poderes entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el poema y el estado de poesía.

Este intercambio armónico entre la impresión y la expresión es a mi modo de ver el principio esencial de la mecánica poética, es decir, de la producción del estado poético mediante la palabra. El poeta hace profesión de encontrar por suerte y de buscar por industria esas formas singulares del lenguaje cuya práctica he intentado analizarles.

La poesía así entendida es radicalmente distinta a cualquier prosa: en particular, se opone nítidamente a la descripción y a la narración de acontecimientos que tienden a producir la ilusión de la realidad, es decir, a la novela y al cuento cuando su objeto es dar verosimilitud a los relatos, retratos, escenas y otras representaciones de la vida real. Diferencia que tiene incluso marcas físicas fácilmente observables. Consideren las actitudes comparadas del lector de novelas y del lector dé poemas. Puede ser el mismo hombre, pero difiere excesivamente de sí mismo cuando lee una u otra obra. Observen al lector de novela cuando se sumerge en la vida imaginaria que le provoca su lectura. Su cuerpo deja de existir. Se sostiene la frente con las dos manos. Únicamente es, se mueve, actúa y padece con el espíritu. Está absorbido por lo que devora; no puede contenerse pues una especie de demonio le presiona para avanzar. Quiere la continuación, y el fin, es presa de una especie de alienación: toma partido, triunfa, se entristece, ya no es él mismo, ya no es más que un cerebro separado de sus fuerzas exteriores, es decir, librado a sus imágenes, atravesando una especie de crisis de credulidad.

Muy distinto es el lector de poemas.

Si la poesía actúa verdaderamente sobre alguien no es dividiéndolo en su naturaleza, comunicándole las ilusiones de una vida de ficción y puramente mental. N o le impone una falsa realidad que exige la docilidad del alma y la abstención del cuerpo. La poesía debe extenderse a todo el ser; excita su organización muscular con los ritmos, libera o desencadena sus facultades verbales de las que exalta el juego total, le ordena en profundidad, pues trata de provocar o reproducir la unidad y la armonía de la persona viviente, unidad extraordinaria, que se manifiesta cuando el hombre es poseído por un sentimiento intenso que no deja de lado ninguna de sus potencias.   
  
En suma, entre la acción del poema y la del relato ordinario la diferencia es de orden psicológico. El poema se despliega en un campo más rico de nuestras funciones de movimiento, exige de nosotros una participación que está más próxima a la acción completa, en tanto que el cuento y la novela nos transforman más bien en sujetos del sueño y de nuestra facultad para ser alucinados.   
  
Pero repito que existen grados, innumerables formas de paso entre esos términos extremos de la expresión literaria.

Tras intentar definir el dominio de la poesía, debería ahora tratar de considerar la operación misma del poeta, los problemas de la factura y de la composición. Pero sería entrar en una vía muy espinosa. Encontramos tormentos infinitos, disputas que no pueden tener fin, adversidades, enigmas, preocupaciones e incluso desesperaciones que convierten el oficio del poeta en uno de los más inseguros y de los más cansados que existen. El propio Malherbe al que ya he citado, decía que después de acabar un buen soneto el autor tiene derecho a tomarse diez años de descanso. Admitía con ello que esas palabras: un soneto acabado significan algo... En cuanto a mí, yo no las entiendo... Las traduzco por soneto abandonado.

Tratemos superficialmente esta difícil cuestión:

Hacer versos...

Pero todos ustedes saben que hay un medio sumamente simple de hacer versos.

Basta con estar inspirado y las cosas van por sí solas. Me gustaría que fuera así. La vida sería soportable. Aceptemos, no obstante, esta ingenua respuesta, pero examinemos las consecuencias.

Aquel que se contenta tiene que admitir o bien que la producción poética es un puro efecto del azar o bien que procede de una especie de comunicación sobrenatural; una y otra hipótesis reducen al poeta a un papel miserablemente pasivo. Hacen de él o una especie de urna en la que se agitan millones de bolas o una tabla parlante en la que se aloja un espíritu. Tabla o cubeta, en resumen, pero no un dios; lo contrario de un dios; lo contrario de un Yo.

Y el infortunado autor, que ya no es autor, sino signatario, y responsable como un gerente de periódico, se ve obligado a decirse:

«En tus obras, querido poeta, lo que es bueno no es tuyo, lo que es malo te pertenece sin ningún género de duda.»

Resulta extraño que más de un poeta se haya contentado -si es que no se ha enorgullecido- con no ser más que un instrumento, un momentáneo médium.

Ahora bien, la experiencia lo mismo que la reflexión nos demuestran, por el contrario, que los poemas cuya compleja perfección y afortunado desarrollo impondrían con mayor fuerza a sus maravillados lectores la idea de milagro, del golpe de suerte, de realización sobrehumana (debido a una conjunción extraordinaria de las virtudes que se pueden desear pero no esperar encontrar reunidas en una obra), son también obras maestras de trabajo, son, además, monumentos de inteligencia y de trabajo continuado, productos de la voluntad y del análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples para poder reducir se a las de un aparato registrador de entusiasmos o de éxtasis. Ante un bello poema de alguna longitud percibimos que hay ínfimas posibilidades de que un hombre haya podido improvisar de una vez, sin otro cansancio que el de escribir o emitir lo que le viene a la mente, un discurso singularmente seguro de sí, provisto de continuos recursos, de una armonía constante y de ideas siempre acertadas, un discurso que no cesa de encantar, en el que no se encuentran accidentes, señales de debilidad y de impotencia, en el que faltan esos molestos incidentes que rompen el encantamiento y arruinan el verso poético del que les hablaba anteriormente.

No es que no haga falta, para hacer un poeta, algo más, alguna virtud que no se descompone, que no se analiza en actos definibles y en horas de trabajo. El Pegaso-Vapor, el Pegaso-Hora todavía no son unidades legales de potencia poética.

Hay una cualidad especial, una especie de energía individual propia del poeta. Aparece en él y se le revela a sí mismo en ciertos instantes de infinito valor.

Pero no son más que instantes, y esta energía superior (es decir, es tal que todas las otras energías del hombre no la pueden componer y reemplazar), no existe o no puede actuar más que mediante manifestaciones breves y fortuitas.

Es preciso añadir -esto es bastante importante- que los tesoros que ilumina a los ojos de nuestra mente, las ideas o las formas que nos produce a nosotros mismos están bien lejos de tener igual valor para las miradas extrañas.

Esos momentos -de un valor infinito, esos instantes que dan una especie de dignidad universal a las relaciones y a las intuiciones que engendran, son no menos fecundos en valores ilusorios o incomunicables. Lo que vale solo para nosotros no vale nada. Es la ley de la Literatura. Esos estados sublimes son en realidad ausencias en las que se encuentran maravillas naturales que solamente se hallan allí, pero tales maravillas son siempre impuras, quiero decir mezcladas con cosas viles o vanas, insignificantes o incapaces de resistir la luz exterior, o si no imposibles de retener, de conservar. En el resplandor de la exaltaci6n no es oro todo lo que reluce.

En suma, ciertos instantes nos descubren profundidades en las que reside lo mejor de nosotros mismos, pero en parcelas introducidas en una materia informe, en fragmentos de figura rara o burda. Hay pues que separar esos elementos de metal noble de la masa y preocuparse por fundirlos juntos y dar forma a alguna Joya.

Si nos entretuviéramos en desarrollar con rigor la doctrina de la inspiraci6n pura, deduciríamos consecuencias bien extrañas. Por ejemplo, encontraríamos necesariamente que ese poeta que se limita a transmitir lo que recibe, a entregar a desconocidos lo que retiene de lo desconocido, no tiene ninguna necesidad de comprender lo que escribe bajo el misterioso dictado.

No actúa sobre ese poema del que él no es la fuente. Puede ser completamente ajeno a lo que fluye a través suyo. Esta consecuencia inevitable me hace pensar en lo que, antaño, era creencia general sobre el tema de la posesión diabólica. Leemos en los documentos de otro tiempo que relatan los interrogatorios n materia de brujería, que con frecuencia se convenci6 a personas de estar habitadas por el demonio, y se las condenó sobre esa base por, siendo ignorantes e incultas, haber discutido, argumentado y blasfemado durante sus crisis en griego, en latín e incluso en hebreo ante los horrorizados inquisidores (no era latín sin lágrimas, pienso).

¿Es eso lo que se le exige al poeta? Sin duda, una emoción caracterizada por la potencia expresiva espontánea que desencadena es la esencia de la poesía. Pero la tarea del poeta no puede consistir en contentarse con experimentada. Esas expresiones, salidas de la emoción, sólo son puras accidentalmente, llevan consigo muchas escorias, contienen cantidad de defectos cuyo efecto sería obstaculizar el desarrollo poético e interrumpir la resonancia prolongada que finalmente se trata de provocar en un alma extraña. Pues el deseo del poeta, si el poeta apunta a lo más elevado de su arte, no puede ser otro que introducir algún alma extraña en la divina duración de su vida armónica, durante la cual se componen y se miden todas las formas y durante la cual se intercambian las respuestas de todas sus potencias sensitivas y rítmicas.

Pero es al lector a quien corresponde y a quien está destinada la inspiración, lo mismo que corresponde al poeta hacer pensar, hacer creer, hacer lo necesario para que solamente podamos atribuir a los dioses una obra demasiado perfecta o demasiado conmovedora para salir de las inseguras manos de un hombre. Precisamente el objeto mismo del arte y el principio de sus artificios es comunicar la impresión de un estado ideal en el que el hombre que lo lograra sería capaz de producir espontáneamente, sin esfuerzo, sin debilidad, una expresión magnífica y maravillosamente ordenada de su naturaleza y de nuestros destinos.

**LA REVELACIÓN POÉTICA**

**POR OCTAVIO PAZ**

**(DEL LIBRO "EL ARCO Y LA LIRA")**

[[](http://2.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TUTFr1_ZmWI/AAAAAAAADE0/YMmmBETYN6c/s1600/Octavio+Paz+II.jpg)](http://2.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TUTFr1_ZmWI/AAAAAAAADE0/YMmmBETYN6c/s1600/Octavio+Paz+II.jpg)

Religión y poesía [1] tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser, ambas son tentativas por abrazar esa “otredad” que Machado llamaba la “esencial heterogeneidad del ser”. La experiencia poética como la religiosa, es un salto moral: un cambiar de naturaleza que es también un regresar a nuestra naturaleza original. Encubierto  por la vida profana o prosaica, nuestro ser de pronto recuerda su perdida identidad; y entonces aparece, emerge, ese “otro” que somos. Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. La palabra religiosa, por el contrario, pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros. Esta diversidad no deja de hacer más turbadoras las  semejanzas entre religión y poesía. ¿Cómo, si parecen nacer de la misma fuente y obedecer a la misma dialéctica, se bifurcan hasta cristalizar en formas irreconciliables: por una parte, ritmos e imágenes; por la otra, teofanías y ritos? ¿La poesía es una suerte de excresencia de la religión o una como oscura y borrosa prefiguración de lo sagrado? ¿La religión es poesía convertida en dogma? La descripción del capítulo anterior no nos da elementos suficientes para responder con certeza a estas preguntas.

Para Rodolfo Otto lo sagrado es una categoría a priori, compuesta de dos elementos: unos racionales y otras irracionales. Los elementos racionales están constituidos por las ideas “de absoluto, perfección, necesidad y entidad  -y aun la del bien en cuanto valor objetivo y objetivamente obligatorio que no proceden de ninguna percepción sensible.... Estas ideas nos obligan a abandonar el terreno de la experiencia sensible y nos llevan a aquello que, independientemente de toda percepción, existe en la razón y constituye una disposición original del espíritu mismo”[2]. Confieso que no me parece tan evidente la existencia a priori de ideas como las de perfección, necesidad o bien. Tampoco veo cómo pueden constituir una disposición original de nuestra razón. Es verdad que podría afirmarse que semejantes ideas son algo así como aspiraciones constitutivas de la conciencia. Más cada vez que cristalizan en un juicio ético, niegan otros juicios éticos que también pretenden encarnar, con el mismo rigor y absolutismo, esa aspiración al bien. Cada juicio ético niega a los otros y, en cierto modo, a esa idea a priori en que fundan y en la que él mismo se sustenta. Pero no es necesario detenerse en esta cuestión, que rebasa los límites de este ensayo (para no hablar de los más estrechos aún de mi competencia). Pues aun si efectivamente esas ideas constituyen un dominio anterior a la percepción, o a las interpretaciones de la percepción, ¿cómo podemos saber si realmente son un elemento originario de la categoría de lo sagrado? Ni en la experiencia de lo sobrenatural se encuentra un trazo de su presencia, ni tampoco aparece su huella en muchas concepciones religiosas. La idea de perfección, concebida como una a priori racional, debería reflejarse automáticamente en la noción de divinidad. Los hechos parecen desmentir esta presunción. La religión azteca nos muestra un dios que cede y peca: Quetzalcóatl; la religión griega y otras creencias pueden darnos ejemplos parecidos. Asimismo, las ideas de bien y de necesidad exigen la noción complementaria de omnipotencia. La misma religión azteca nos ofrece una desconcertante interpretación del sacrificio: los dioses mueven el mundo, pero la sangre mueve a los dioses. No es útil multiplicar los ejemplos, ya que el mismo Otto cuida de fijar un límite a su afirmación: “Los predicados racionales no agotan la esencia de lo divino... son predicados esenciales más sintéticos. No se comprenderá exactamente lo que son si no se les considera como atributos de un objeto que en cierto modo les sirve de apoyo y que para ellos mismos  es inaccesible”.

La  experiencia de lo sagrado es una experiencia repulsiva,. O más exactamente: repulsiva. Es un echar afuera lo interior y secreto, un mostrar las entrañas. Lo demoníaco, nos dicen todos los mitos, brota del centro de la tierra. Es una revelación de lo escondido. Al mismo tiempo, toda aparición implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se abre, el tiempo se escinde; por la herida o abertura vemos “el otro lado” del ser. El vértigo brota de este abrirse del mundo en dos y enseñarnos que la creación se sustenta en un abismo. Más apenas el hombre intenta sistematizar su experiencia y hace del horror original un concepto, tiende a introducir una suerte de jerarquía en sus visiones. No es aventurado ver en esta operación el origen del dualismo y, por tanto, de los llamados elementos racionales. Ciertos componentes de la experiencia se convierten en atributos de la manifestación nocturna o siniestra del dios (el aspecto destructor de Shiva, la cólera de Jehová, la embriaguez de Quetzalcóatl, la vertiente norte de Tezcatlipoca, etc.). Otros elementos se transforman en expresiones de su forma luminosa, aspecto solar o salvador,. En otras religiones el dualismo se hace más radical y el dios de dos caras o manifestaciones cede el sitio a divinidades autónomas, al príncipe de la luz y al de las tinieblas.  En suma, a través de una purga o purificación los elementos atroces de la experiencia se desprenden de la figura del dios y preparan el advenimiento de la ética religiosa. Pero cualquiera que sea el valor moral de los preceptos religioso, es indudable que no constituyen el fondo último de lo sagrado y que no proceden, tampoco, de una intuición ética pura. Son el resultado de una racionalización o purificación de la experiencia original, que se da en capas más profundas del ser.

Otto funda así la anterioridad y originalidad de los elementos irracionales: “Las ideas de numinoso y sus sentimientos correlativos son, como las racionales, a los que se aplican con exactitud perfecta los signos que Kant señala como inherentes al concepto y al sentimiento puros”. Esto es, ideas y sentimientos anteriores a la experiencia, aunque sólo se den en ella y sólo por ella podamos aprehenderlos. Al lado de la razón teórica y la razón práctica, Otto postula la existencia de un tercer dominio “que constituye algo más elevado o, si se quiere, más profundo”. Este tercer dominio es lo divino, lo santo o lo sagrado y en él se apoyan todas las concepciones religiosas. Así pues, lo sagrado no es sino la expresión de una disposición divinizante, innata en el hombre. Estamos, pues, en presencia de una suerte de “instinto religioso”, que tiende a tener conciencia de sí y de sus objetos “gracias al desarrollo del oscuro contenido de esa idea a priori de la que él mismo ha surgido”. El contenido de las representaciones de esa disposición original es irracional, como el a priori mismo en que se asienta, porque no puede ser reducido a razones ni a conceptos: “La religión es una tierra incógnita para la razón”. El objeto numinoso es lo radicalmente extraño a nosotros, precisamente por inasible para la razón humana. Cuando queremos expresarlo no tenemos más remedio que acudir a imágenes y paradojas. El Nirvana del budismo y la Nada del místico cristiano son nociones negativas y positivas al mismo tiempo, verdaderos “ideogramas numinosos de lo Otro”. La antinomia “que es la forma más aguda de la paradoja”, constituye así el elemento natural de la teología mística, lo mismo para los cristianos que para los árabes, los hindúes y los budistas.

La concepción de Otto recuerda la sentencia de Novalis: “Cuando el corazón se siente a sí mismo y, desasido de todo objeto particular y real, deviene su propio objeto ideal, entonces nace la religión”. La experiencia de lo sagrado no es tanto la revelación de un objeto exterior a nosotros –dios, demonio, presencia ajena-  como un abrir nuestro corazón o nuestras entrañas para que brote ese “Otro” escondido. La revelación, en el sentido de un don o gracia que viene del exterior, se transforma en un abrirse del hombre a sí mismo. Lo menos que se puede decir de esta idea es que la noción de trascendencia –fundamento de la religión- sufre un grave quebranto. El hombre no está “suspendido de la mano de Dios”, sino que Dios yace oculto en el corazón del hombre. El objeto numinoso es siempre interior y se da como la otra cara, la positiva, del vacío con que se inicia toda experiencia mística. ¿Cómo conciliar este emerger de Dios en el hombre con la idea de una Presencia absolutamente extraña a nosotros? ¿Cómo aceptar que vemos a Dios gracias a una disposición  divinizante sin al mismo tiempo minar su existencia misma, haciéndola depender de la subjetividad humana?.

Por otra parte, ¿cómo distinguir la disposición religiosa o divinizante de otras “disposiciones”, entre las cuales se encuentra, precisamente, la de poetizar? Porque podemos alterar la frase de Novalis y decir, con el mismo derecho y sin escándalo para nadie: “Cuando el corazón se siente a sí mismo... entonces nace la poesía”. El mismo Otto reconoce que “la noción de lo sublime se asocia estrechamente a la de numinoso” y que sucede lo mismo con el sentimiento poético y el musical. Sólo que, dice, la aparición del sentimiento de lo sublime es posterior a la de lo numinoso. Así, lo distintivo de lo sagrado sería su antigüedad.

La anterioridad de lo sagrado no puede ser de orden histórico. No sabemos, ni lo sabremos nunca, qué fue lo primero que sintió o pensó el hombre en el momento de aparecer sobre la tierra. La antigüedad que reclama Otto debe entenderse de otra manera: Lo sagrado es el sentimiento original, del que se desprenden lo sublime y lo poético. Nada más difícil de probar. En toda experiencia de lo sagrado se da un elemento que no es temerario llamar “sublime”, en el sentido kantiano de la  palabra. Y a la inversa: en lo sublime hay siempre un temblor, un malestar, un pasmo y ahogo, que delatan la presencia de lo desconocido e inconmensurable, rasgos del horror divino.  Otro tanto puede decirse del amor: la sexualidad se manifiesta en la experiencia de lo sagrado con terrible potencia; y éste en la vida erótica: todo amor es una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos del yo y nos lleva a proferir palabras que no son muy distintas de las que emplea el místico. En la creación poética pasa algo parecido: ausencia y presencia, silencio y palabra, vacío y plenitud son estados poéticos tanto como religiosos y amorosos. Y en todos ellos los elementos racionales se dan al mismo tiempo que los irracionales, sin que sea posible separarlos sino tras una purificación  o interpretación posterior. Todo esto nos lleva a presumir que es imposible afirmar que lo sagrado constituye una categoría a priori, irreductible y original, de la que proceden las otras. Cada vez que intentamos asirla nos encontramos con que lo que parecía distinguirla está presente también en otras experiencias. El hombre es un ser que se asombra; al asombrarse, poetiza, ama, diviniza. En el amor hay asombro, poetización, divinización y fetichismo. El poetizar brota también del asombro y el poeta diviniza como el místico y ama como el enamorado. Ninguna de estas experiencias es pura; en todas ellas aparecen los mismos elementos, sin que pueda decirse que uno es anterior a los otros.

El sentido, y no la composición de los elementos que las forman, podría distinguir cada una de estas experiencias. La coloración especial que distingue las palabras del místico de las del poeta es el objeto a que están referidas. Un texto de San Juan adquiere tonalidad religiosa porque el objeto numinoso las baña en una luz particular. Así, lo realmente privativo de cada experiencia sería su objeto. Pero aquí la dificultad empieza a mostrarse como realmente insuperable.  Nos movemos en un círculo. Pues los objetos externos sólo pueden “excitar o despertar la disposición divinizante”. No son ellos, sino esa elusiva disposición, la que los inscribe dentro de lo sagrado. Mas esa disposición no es pura, según se ha visto. En suma:  nada nos permite aislar la categoría de lo sagrado de otras análogas, excepto su objeto o referencia; pero el objeto no se da fuera, sino dentro, en la experiencia misma.  Todos los caminos de acceso se cierran. No queda más remedio que abandonar ideas y categorías a priori y asir lo sagrado en el momento de su nacimiento en el hombre.

El horror sagrado brota de la extrañeza radical  el asombro produce una suerte de disminución del yo. El hombre se siente pequeño, perdido en la inmensidad, apenas se ve solo. La sensación de pequeñez puede llegar a la afirmación de la miseria: el hombre no es sino “polvo y ceniza”. Schleiermacher llama a este estado “sentimiento de dependencia”. Una diferencia cualitativa separa esta “dependencia” de las otras. Nuestra dependencia de un superior o de una circunstancia cualquiera es relativa y cesa apenas desaparece su agente; nuestra dependencia de Dios es absoluta y permanente: nace con nuestro mismo nacimiento y no termina nunca, ni  siquiera después de la muerte. Esta dependencia es algo “original y fundamental del espíritu, algo que no es definible sino por sí mismo”. Lo sagrado se obtiene así por inferencia: del sentimiento de mí mismo, del sentirme dependiente de algo, brota la noción de la divinidad. Otto hace suya la idea del filósofo romántico, pero le reprocha su racionalismo.  En efecto, para Schleiermacher lo sagrado o numinoso no constituye  realmente una idea anterior a todas las ideas, sino que es una consecuencia de este sentirnos a nosotros mismos como dependencia de algo desconocido, siempre presente y nunca visible del todo, se llama Dios. Para evitar todo equívoco, Otto llama al sentimiento original “estado de criatura”. El centro de gravedad cambia. Lo realmente característico reside en el hecho “de no ser más que criaturas”. Con lo cual no quiere decir que nuestro sentimiento original arranca de la oscura conciencia de nuestra finitud y pequeñez, sino que nos sentimos criaturas porque nos encontramos ante la faz, de un creador. La aprehensión inmediata del creador constituye así el elemento primero y distintivo del sentimiento original. A la inversa de Schleiermacher, para Otto el estado de criatura es una consecuencia de este súbito enfrentarse al creador. Nos sentimos poca cosa o nada porque estamos ante el todo. Somos criaturas y tenemos conciencia de nosotros mismos porque hemos vislumbrado al creador.

Es difícil aceptar esta interpretación. Todos los textos místicos y religiosos más bien parecen afirmar lo contrario: los estados negativos preceden a los positivos, el estado de criatura es anterior a la noción o visión de un creador. Al nacer, el niño no se siente hijo, ni tiene noción alguna de paternidad o de maternidad. Se siente desarraigado, echado en un mundo extraño y nada más. Estrictamente hablando, el sentimiento de orfandad es anterior a la noción de maternidad o de paternidad. Así, Otto no hace sino reproducir  -sólo que en sentido inverso-  la operación que critica a Schleiermacher. El primero hace surgir la idea de Dios del sentimiento de dependencia; el segundo, hace de lo numinoso la fuente del estado de criatura. En ambos casos se trata de una interpretación de una situación dada. ¿Y cuál es esa situación?. Aquí  Otto da en el blanco justo. Porque precisamente se trata de la situación original y determinante del hombre: el haber nacido. El hombre ha sido arrojado, echado al mundo. Y a lo largo de nuestra existencia se repite la situación del recién nacido: cada minuto nos echa al mundo; cada minuto nos engendra desnudos y sin amparo; lo desconocido y ajeno nos rodea por todas partes. Despojado de su interpretación teológica, el estado de criatura de Otto no es sino lo que llama Heidegger “el abrupto sentimiento de estar (o encontrarse) ahí”. Y como dice Waelhens en su comentario a El ser y el tiempo: “El sentimiento de la situación original expresa afectivamente nuestra condición fundamental”[3]. La categoría de lo sagrado no es una revelación afectiva de esa condición fundamental –el ser criaturas, el haber nacido y el nacernos a cada instante – sino que es una interpretación de esa condición. El hecho radical de “estar ahí”, de encontrarnos siempre lanzados a lo extraño, finitos e indefensos, se  convierte en un haber sido creados por una voluntad todopoderosa a cuyo seno hemos de volver.

De acuerdo con el análisis de Heidegger, la angustia y el miedo son las dos vías, enemigas y paralelas, que nos abren y cierran, respectivamente, el acceso a nuestra condición original. Gracias a la experiencia de lo sagrado –que parte del vértigo ante su propia oquedad- el hombre logra asirse como lo que es: contingencia y finitud. Más esta revelación fulgurante queda encubierta un segundo después por la interpretación de nuestra condición conforme a elementos exteriores a ella misma: un creador, una divinidad. En efecto, “muchos autores han discernido muy bien la nada que se descubre en la angustia. Pero inmediatamente han desviado el sentido de esta revelación, denunciando la nadería del pecador ante Dios. Por gracia de la Redención y del perdón que otorga a nuestras faltas, parece que nuestra miseria se borra; y la recobrada perspectiva de una salvación eterna restaura el valor de nuestra existencia y nos permite superar la nada un instante entrevista. Una vez más se disfraza la verdadera significación de la angustia, según ocurre en San Agustín, Lutero y el mismo Kierkegaard”[4].  Nosotros podemos añadir otros nombres: Miguel de Unamuno y, sobre todo, Quevedo (en sus poemas Lágrimas de un penitente y Heráclito cristiano, hasta ahora ignorados por nuestra crítica). Puede concluirse que la experiencia de lo sagrado es una revelación de nuestra condición original,  pero que asimismo es una interpretación que tiende a ocultarnos el sentido de esa revelación. Reacción ante el hecho fundamental que nos define como hombres: el ser mortales y el saberlo y sentirlo, la religión es una respuesta a esa condena a vivir su mortalidad que es todo hombre. Pero es una respuesta que nos encubre eso mismo que, en su primer movimiento, nos revela. Y esto se ve con mayor claridad apenas se examinan las nociones de pecado y expiación.

Por oposición a nuestra miseria original, lo divino concentra en su  forma numinosa la plenitud del ser. Lo numinoso es “lo augusto”,  noción que trasciende las ideas de bien y moralidad. “Lo augusto mueve el respeto”, exige la veneración, reclama la obediencia. “Independientemente de toda sistematización moral,  la religión es obligación íntima que se impone a la conciencia y que liga....” [5]. Las nociones de pecado, propiación y expiación brotan de este sentimiento de obediencia que inspira lo augusto a la criatura. Es inútil  buscar en la idea de pecado un eco de una falta concreta o cualquier  otra resonancia ética. Del mismo modo que sentimos la orfandad antes de tener conciencia de nuestra filiación, el pecado  es anterior a nuestras faltas y crímenes.  Anterior a la moral. “En el terreno propiamente moral no aparecen ni la necesidad de redención, ni las ideas de propiación y expiación”. Estas ideas, concluye Otto,  “son auténticas y necesarias en el terreno de la mística, pero apócrifas en el de la ética”. La necesidad de expiar, como la no menos imperiosa  de ser redimidos,  brotan de una falta, no en el sentido moral de la palabra, sino en su acepción literal. Estamos en falta, porque en efecto algo nos falta: somos poco o nada frente al  ser que es todo. Nuestra falta no es moral: es insuficiencia original. El pecado es poco ser.

Para ser, el hombre debe propiciar a la divinidad, esto es, apropiarse de ella: mediante la consagración, el hombre accede a lo sagrado, al pleno ser.  Tal es el sentido de los sacramentos, en especial el de la comunión. Y éste es también el objeto último del sacrificio: una propiación que culmina en una consagración.  Pero no basta el sacrificio de otros. El hombre es “indigno de acercarse a lo sagrado”, en virtud de su falta original. La redención –el Dios que a través del sacrificio nos devuelve la posibilidad de ser- y la expiación –el sacrificio que nos purifica- nacen de este sentimiento de indignidad original. La religión afirma así que culpabilidad y mortalidad son términos equivalentes. Somos culpables porque somos mortales. Ahora bien, la culpa exige la expiación; la muerte, la eternidad.  Culpa y expiación, muerte y vida eterna forman parejas que se completan, en especial para las religiones cristianas. Las orientales, al menos en sus formas más altas, no nos prometen esa salvación con todo y zapatos que tanto conmovía a Unamuno y que constituye  uno de los aspectos más inquietantes y enfermizos de su carácter.

En sentido estricto nada permite inferir que “falta” y “poco ser” sean lo mismo que pecado original: el análisis del “ser deudor no prueba nada ni en pro ni en contra de la posibilidad de pecado”[6]. La teología católica difiere en esto de la protestante. Para  San Agustín la naturaleza humana –y, en general, el mundo natural-  no es malo en sí, de modo que no identifica el “poco ser” del hombre con la culpa. Frente a Dios, que es el ser perfecto, todos los seres –sin excluir a los ángeles y a los hombres-  son defectuosos. Su “defecto” reside precisamente en no ser Dios, esto es, en ser contingentes. La contingencia se da en los ángeles y en los hombres como libertad: el moverse, el poder ascender hacia el Ser o caer hasta la Nada, implica libertad.  La contingencia, por una parte, engendra la libertad; por la otra, la libertad es una posibilidad de redimir o atenuar esa contingencia o “defecto” original. Así, el hombre es perpetua posibilidad de caída o salvación. San Agustín concibe el hombre como posibilidad, idea que el teatro español desarrolla con el brillo  que sabemos y que me parece válida aún si no se acepta el punto de vista católico. Así, el pecado original no es el equivalente del “poco ser” sino de una falta concreta: el preferirse el hombre a sí mismo y dar la espalda a Dios. Pero vivimos en un mundo caído, en el cual el hombre por sí solo no puede escoger. La gracia –incluso cuando se manifiesta, según sostuvo Sor Juana en una célebre carta, como “favor negativo”- es indispensable para la salvación. La libertad del hombre, por tanto, queda supeditada a la gracia; su “poco ser” es realmente poco, escaso, insuficiente. Con esto no se quiere decir que la gracia substituye a la libertad, sino que la restablece: “Con la gracia no tenemos nuestro libre arbitrio más el poder de la gracia, sino que nuestro libre arbitrio, por la gracia, recobra su poder y su libertad”[7]. El pensamiento católico es más rico, libre y coherente que el protestante; pero, a mi juicio, no logra deshacer del todo esta conexión causal que se establece entre el “poco ser” del hombre y del pecado: ¿cómo la libertad, antes de la caída, pudo escoger el mal?; ¿qué libertad es ésta que se niega a sí misma y no elige el ser sino la nada?.

Al   enfrentar el “poco ser” del hombre con el pleno ser de Dios, la religión postula una vida eterna. Nos redime así de la muerte, pero hace de la vida terrestre una larga pena y una expiación de la falta original. Al matar a la muerte, la religión desvive a la vida. La eternidad  deshabita al instante. Porque vida y muerte son inseparables. La muerte está presente en la vida: vivimos muriendo. Y cada minuto que morimos, lo vivimos. Al quitarnos el morir, la religión nos quita la vida. En nombre de la vida eterna, la religión afirma la muerte de esta vida.

Como la religión, la poesía parte de la situación humana original –el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí  que es el mundo hostil o indiferente- y del hecho  que la hace precaria entre todos: su finitud. Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio,  página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que  descender, ir al fondo, callar, esperar. La esterilidad precede a la inspiración, como el vacío a la plenitud. La palabra poética brota tras eras de sequía. Mas cualquiera que sea su contenido expreso, su concreta significación, la palabra poética afirma la vida de esta vida. Quiero decir: el acto poético, el poetizar, el decir del poeta –independientemente del contenido particular de ese decir- es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición. Hable de esto o de aquello, de Aquiles o de la rosa, del morir o del nacer, del rayo o de la ola,  del pecado o de la inocencia, la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendrándose sin cesar. Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir. Como el existir mismo, como la vida que aún en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida.

La poesía no es un juicio ni una interpretación de la existencia humana. El surtidor del ritmo-imagen expresa simplemente lo que somos; es una revelación de nuestra condición original, cualquiera que sea el sentido inmediato y concreto de las palabras del poema. Sin perjuicio de volver sobre este problema, vale la pena repetir  que unos son los significados del poema y otro el sentido del poetizar: aquí nos ocupa la significación del acto poético –el crear poemas del poeta y el recrearlos del lector- y no lo que dice este o aquel poema. Ahora bien, ¿cómo el poetizar no puede ser un juicio sobre nuestra falta o defecto original, si se ha convenido precisamente en que la poesía es una revelación de nuestra condición fundamental?. Esta condición es esencialmente defectuosa, pues consiste en la contingencia y la finitud. Nos asombramos ante el mundo,  porque se nos presenta como lo extraño, lo “inhospitalario”; la indiferencia del mundo ante nosotros proviene de que su totalidad no tiene más sentido que el que le otorga nuestra posibilidad de ser;  y esta posibilidad es un hombre entra en la vida es ya bastante viejo para morir a muerte, pues “tan pronto como un hombre entra en la vida es ya bastante viejo para morir” [8].  Desde el nacer, nuestro vivir es un permanente estar en lo extraño e inhospitalario, un radical malestar. Estamos mal porque nos proyectamos en la nada, en el no ser. Nuestra falta o deuda es original: no procede de un hecho posterior a nuestro nacimiento y constituye nuestra manera propia  de ser: la falta es nuestra condición original porque originariamente somos carencia de ser. Y aquí Heidegger parece coincidir con Otto: “No ser más que criaturas” equivale a decir que nuestro ser se reduce a un “actual, permanente poder no ser, o morir”[9]. Cierto, se prescinde de la noción de Dios y se deja así la falta sin referencia y la deuda sin redención. Pero se afirma que, desde el nacer, estamos en deuda o falta. Deuda impagable, mancha imborrable. Calderón y el budismo tienen razón: nuestro mayor delito es nacer, ya que todo nacer contiene en sí al morir. El análisis de Heidegger, que nos había servido para desvelar la función de la interpretación religiosa, al fin de cuentas parece desmentirnos. Si el poetizar realmente descubre nuestra condición original y permanente, afirma la falta.

No deja de ser revelador que a lo largo de El ser y el tiempo –y más acusadamente en otros trabajos, en especial en ¿Qué es metafísica?- el mismo Heidegger se esfuerce por mostrar que este “no ser”, esta negatividad en que culmina nuestro ser, no constituye una deficiencia. El hombre no es un ser incompleto o al que le falta algo. Pues ya se ha visto que ese algo que podría faltarle sería la muerte. Ahora bien, la muerte no está fuera del hombre, no es un hecho extraño que le venga del exterior. Si se considera la muerte como un hecho que no forma parte de nosotros mismos, la actitud estoica es la única posible: mientras estamos vivos, la muerte no existe para nosotros; apenas entra en nosotros, nosotros dejamos de existir: ¿por qué temerla entonces y hacerla el centro de nuestro pensar? Pero la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir. Y precisamente porque la muerte no es algo exterior, sino que está incluida en la vida, de modo que todo vivir es asimismo morir, no es algo negativo. La muerte no es una falta de la vida humana; la completa. Vivir es ir hacia adelante, avanzar hacia lo extraño y este avanzar es ir al encuentro de nosotros mismos. Por tanto, vivir es un dar la cara a la muerte. Nada más afirmativo que este dar la cara, este continúo salir de nosotros mismos al encuentro de lo extraño. La muerte es el vacío, el espacio abierto, que permite el paso hacia delante. El vivir consiste en haber sido arrojados al morir, más ese morir sólo se cumple en y por el vivir. Si el nacer implica morir, también el morir adquiere una tonalidad positiva porque al nacer lo determina. Se dice que estamos rodeados de muerte; ¿no puede decirse, asimismo, que estamos rodeados de vida?

Vida y muerte, ser o nada, no constituyen substancias o cosas separadas. Negación y afirmación, falta y plenitud, coexisten en nosotros. Son nosotros. El ser implica no ser; y a la inversa. Esto es, sin duda, lo que ha querido decir Heidegger al afirmar que el ser emerge o brota de la experiencia de la nada.  En efecto, apenas el hombre se contempla,  advierte que está sumergido en una totalidad de cosas y objetos sin significación; y él mismo se ve como un objeto más, todos cayendo sobre sí mismos, todos a la deriva. La ausencia de significación procede de que el hombre, siendo el que da sentido a las cosas  y al mundo, de pronto se da cuenta de que no tiene otro sentido que morir. La experiencia de la caída en el caos es indecible: nada podemos decir sobre nosotros, nada sobre el mundo, porque nada somos. Mas si nombramos la nada –como efectivamente lo hacemos- ésta se iluminará con la luz del ser. Pues del mismo modo: vivir frente a la muerte, es insertarla en la vida. Porque el ser es la condición previa de la nada, porque la muerte nace de la vida, podemos nombrarla y así reintegrarlas. Podemos acercarnos a la nada por el ser. Y al ser, por la nada. Somos el “fundamento de una negatividad”, pero también la trascendencia de esa negatividad. Lo negativo y lo positivo se entrecruzan y forman un solo núcleo indisoluble. La frase “porque somos posibilidad de ser, somos posibilidad de no ser” puede invertirse sin perder su verdad.

La angustia no es la única vía que conduce al encuentro  de nosotros mismos. Baudelaire se ha referido a las revelaciones del aburrimiento: el universo fluye, a la deriva, como un mar gris y sucio, mientras la conciencia varada no refleja sino el golpe monótono del oleaje. “No pasa nada”, dice el aburrido y, en efecto, la nada es lo único que brilla sobre el mar muerto de la conciencia. La soledad en compañía –situación muy frecuente en el mundo contemporáneo- puede ser también propicia a esta clase de revelaciones. Al principio, el hombre se siente separado de la multitud. Mientras la ve gesticular y desempeñarse en acciones insensatas y maquinales, él se refugia en su conciencia. Pero la conciencia se abre y le muestra un abismo. También él se desempeña, en todos estos estados hay una suerte de marea rítmica: la revelación de la nadería del hombre se transforma en la de su ser. Morir, vivir: viviendo morimos, morimos viviendo.

La experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. Esa unidad es el ser. Heidegger mismo ha señalado que la alegría ante la presencia del ser amado es una de las vías de acceso a la revelación de nosotros mismos. Aunque nunca ha desarrollado su afirmación, es notable que el filósofo alemán confirme lo que todos sabemos con saber oscuro y previo: el amor, la alegría del amor, es una revelación del ser. Como todo movimiento del hombre, el amor es un “ir al encuentro”. En la espera todo nuestro ser se inclina hacia delante. Es un anhelar, un tenderse hacia algo que aún no está presente y que es una posibilidad que puede no producirse: la aparición de la mujer. La espera nos tiene en vilo, es decir, suspendidos, fuera de nosotros.  Hace un minuto que estábamos instalados en nuestro mundo y nos movíamos con tal naturalidad y facilidad entre cosas y seres que no advertíamos su distancia. Ahora, a medida que crecen la impaciencia y el anhelar, el paisaje se aleja, el muro y las cosas de enfrente se retiran y repliegan sobre sí mismas, el reloj marcha más despacio. Todo se ha puesto a vivir una vida, aparte, impenetrable. El mundo se hace ajeno. Ya estamos solos. La espera misma se vuelve  desesperación, porque la esperanza de la presencia se ha trocado en certidumbre de soledad. No vendrá. No habrá nadie. No hay nadie. Yo mismo no soy nadie.  La nada se abre a nuestros pies. Y en ese instante sobreviene lo inesperado, lo que ya no esperábamos. El goce ante la irrupción de la presencia amada se expresa como una suspensión del ánimo: nos falta suelo, nos faltan palabras, la alegría nos corta la respiración. Todo se queda inmóvil, a mitad del salto en el vacío. El mundo impenetrable, ininteligible e innombrable, cayendo  pesadamente sobre sí mismo, de pronto se levanta, se yergue, vuela al encuentro de la presencia. Está imantado por unos ojos, suspendido en un misterioso equilibrio. Todo había perdido sentido y nosotros estábamos al borde del precipicio de la existencia bruta. Ahora todo se ilumina y cobra significación La presencia rescata al ser. O mejor dicho, lo arranca del caos en que se hundía, lo recrea. Nace el ser de la nada. Pero basta con que no me mires para que todo caiga de nuevo y yo mismo me hunda en el caos. Tensión, marcha sobre el abismo, marcha sobre el filo de una espada. Tú estás aquí, frente a mí, cifra del mundo, cifra de mí mismo, cifra del ser.

Como un agua profunda brotando, como el mar cubriendo la playa, las presencias vuelven a la superficie. Todo se puede ver, tocar, palpar.  Ser y apariencia son uno y lo mismo. Nada está escondido, todo está presente, radiante,  henchido de sí mismo. Marea del ser. Y llevado por la ola  de ser, me acerco, toco tus pechos, rozo tu piel,  me adentro por tus ojos. El mundo desaparece. Ya no hay nada ni nadie: las cosas y sus nombres y sus números y sus signos caen a nuestros pies. Ya estamos desnudos de palabras. Hemos olvidado nuestros nombres  y nuestros pronombres se confunden y enlazan: yo es tú, tú es yo. Ascendemos, disparados hacia arriba. Caemos, asidos a nosotros mismos, mientras fluyen y se pierden los nombres y las formas. Río abajo, río arriba, tu rostro huye. La presencia pierde pie, anegada en sí misma. Pierde cuerpo el cuerpo. El ser se precipita en la nada. El ser es la nada. La nada es el ser.  Abro los ojos: un cuerpo ajeno. El ser ha vuelto a ocultarse y me rodeaban las apariencias. En ese instante puede brotar la pregunta, el sadismo, la tortura por saber qué hay detrás de esa presencia irremediablemente ajena. Esa  pregunta encierra toda la desesperación amorosa. Porque detrás de esa presencia no hay nada. Y, al mismo tiempo, de la nada de esa presencia, el ser se levanta.

El amor desemboca en la muerte, pero de esa muerte salimos al nacer. Es un morir y un nacer. “La  mujer –dice Machado- es el anverso del ser”. Pura presencia, en ella aflora y se hace presente el ser. Y en ella se hunde y oculta. Así, el amor es simultánea revelación del ser y de la nada. No una revelación pasiva, algo que se hace y deshace ante nuestros ojos, como una representación teatral, sino algo en lo que nosotros participamos, algo que nosotros nos hacemos: el amor es creación del ser. Y ese ser es el nuestro. Nosotros mismos nos aniquilamos al crearnos y nos creamos al aniquilarnos.

Nuestra actitud ante el mundo natural posee una dialéctica análoga. Frente al mar o ante una montaña, perdidos entre los árboles de un bosque o a la entrada de un valle que se tiende a nuestros pies, nuestra primera sensación es la de extrañeza o separación. Nos sentimos distintos. El mundo natural se presenta como algo ajeno, dueño de una  existencia propia.  Este alejamiento se transforma pronto en hostilidad. Cada rama del árbol habla un lenguaje que no entendemos; en cada espesura nos espía un par de ojos; criaturas desconocidas nos amenazan o se burlan de nosotros. También puede ocurrir lo contrario:  la naturaleza se repliega sobre sí  misma y el mar se enrolla y se desenrolla frente a nosotros, indiferente; las rocas se vuelven aún más compactas e impenetrables; el desierto más vacío e insondable. No somos nada existencia cerrada sobre sí misma. Y de este sentirnos nada pasamos, si la contemplación se prolonga  y el pánico no nos embarga, al estado opuesto: el ritmo del mar se acompasa al de nuestra sangre; el silencio de las piedras es nuestro  propio silencio; andar entre las arenas es caminar por la extensión de nuestra conciencia, ilimitada como ellas; los ruidos del bosque nos aluden. Todos formamos parte de todo. El ser emerge de la nada. Un mismo ritmo nos mueve, un mismo  silencio nos rodea. Los objetos mismos se animan y como dice hermosamente el poeta japonés Buson:

                     Ante los crisantemos blancos

                     las tijeras vacilan

                     un instante.

Este instante revela la unidad del ser. Todo está quieto y todo en movimiento. La muerte no es algo aparte: es, de manera indecible, la vida. La revelación de nuestra nadería nos lleva a la creación del ser. Lanzado a la nada, el hombre se crea frente a ella.

La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original. Y esa revelación se resuelve siempre en una creación: la de nosotros mismos. La revelación no descubre algo externo, que estaba ahí, ajeno, sino que el acto de descubrir  entraña la creación de lo que va a ser descubierto: nuestro propio ser. Y en este sentido sí puede decirse, sin temor  a incurrir en contradicción, que el poeta crea al ser. Porque el ser no es algo dado, sobre lo cual se apoya nuestro existir, sino algo que se hace. En nada puede   apoyarse el ser, porque la nada es su fundamento. Así, no le queda más recurso que asirse a sí mismo, crearse a cada instante. Nuestro ser consiste sólo en una posibilidad de ser. Al ser no le queda   sino serse. Su falta original –ser fundamento de una negatividad- lo obliga a crearse su abundancia o plenitud. El hombre es carencia de ser, pero también conquista del ser. El hombre  está lanzado a nombrar y crear el ser. Esa es su condición: poder ser. Y en esto consiste el poder de su condición. En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco abundancia, sino posibilidad. La libertad del hombre  se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. El poeta revela al hombre creándolo. Entre nacer y morir hay nuestro existir, a lo largo del cual entrevemos que nuestra condición original, si es un desamparo y un abandono, también es la posibilidad de una conquista: la de nuestro propio ser. Todos los hombres, por gracia de nuestro nacimiento, podemos acceder a esa visión y trascender así nuestra condición. Porque nuestra condición exige ser trascendida y sólo vivimos trascendiéndonos. El acto poético muestra que ser mortales no es sino una de las caras de nuestra condición. La otra es: ser vivientes. El nacer contiene al morir. Pero el nacer cesa de ser sinónimo de carencia y condena apenas dejamos de percibir como contrarios la muerte y la vida. Tal es el sentido último de todo poetizar.

Entre nacer y morir la poesía nos abre una posibilidad, que no es la vida eterna de las religiones ni la muerte eterna de las filosofías, sino un vivir que implica y contiene al morir, un ser esto que es también un ser aquello. La antinomia poética, la imagen, no nos encubre nuestra condición: la descubre y nos invita a realizarla plenamente. La posibilidad de ser se da todos los hombres. La creación poética es una de las formas de esa posibilidad. La poesía afirma que la vida humana no se reduce al “prepararse a morir” de Montaigne, ni el hombre al “ser para la muerte” del análisis existencial. La existencia humana encierra una posibilidad de trascender nuestra condición: vida y muerte, reconciliación de los contrarios. Nietzsche decía que los griegos inventaron la tragedia por un exceso de salud. Y así es: sólo un pueblo que vive con total exaltación la vida puede ser trágico, porque vivir plenamente quiere decir vivir también la muerte. Ese estado del que habla Breton en el que “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente” no se llama vida eterna, ni está allá, fuera del tiempo. Es tiempo y está aquí. Es el hombre lanzado a ser todos los contrarios que lo constituyen. Y puede llegar a ser todos ellos porque al nacer ya los lleva en sí, ya es ellos. Al ser él mismo, es otro. Otros. Manifestarlos, realizarlos, es la tarea del  hombre y del poeta. La poesía  no nos da la vida eterna, sino que nos hace vislumbrar aquello que llamaba Nietzsche “la vivacidad incomparable de la vida”. LA experiencia poética  es un abrir las fuentes del ser. Un instante y jamás. Un instante y para siempre. Instante en el que somos lo que fuimos  y seremos. Nacer y morir: un instante. En ese instante somos vida y muerte, esto y aquello.

La palabra poética y la religiosa se confunden a lo largo de la historia. Pero la revelación religiosa no constituye –al menos en la medida que es palabra- el acto original sino su interpretación. En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen. La revelación  es creación. El lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su “otredad” y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética. El acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía. En suma, la experiencia religiosa y la poética tienen un origen común; sus expresiones históricas –poemas, mitos, oraciones, exorcismos, himnos, representaciones teatrales, ritos, etc.- son a veces indistinguibles; las dos, en fin, son experiencias de nuestra “otredad” constitutiva. Pero la religión interpreta, canaliza y sistematiza dentro de una teología la inspiración, al mismo tiempo que las iglesias confiscan sus productos. La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición verdadera, que no es la disyuntiva; vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un solo instante de incandescencia.

**[1]**  Extraído del libro de  Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Editorial F.C.E. México, 1967**.**

**[2]**  Rodolfo Otto. Lo santo, Madrid, 1928.

**[3]**Alphonse de Waelhens. La philosophie de Martin Heidegger, Lovaina, 1948**.**

**[4]**A. de Waelhens. Obra citada.

**[5]**R. Otto. Obra citada.

**[6]**Martin Heidegger, El ser y el tiempo (traducción de José Gaos), Segunda edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.

**[7]**  Etienne Gilson, L` esprit  de la philosophie médiévale. París, 1944.

**[8]**  José Gaos, Introducción a “El ser y el tiempo”. Fondo de Cultura Económica, México 1951.

**[9]**  José Gaos. Obra citada.

**"EL CEMENTERIO MARINO"**

**DE PAUL VALÉRY**

**(TRADUCCIÓN DE FERNANDO REYES FRANZANI):**

**UN TEXTO INDISPENSABLE PARA CONOCER LA POESÍA PURA**

[**[](http://3.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TU2TlpnJJXI/AAAAAAAADMM/8ZwNlkgHeVM/s1600/Paul+Valery+IV.jpg)**](http://3.bp.blogspot.com/_Ir2t_NO4xus/TU2TlpnJJXI/AAAAAAAADMM/8ZwNlkgHeVM/s1600/Paul+Valery+IV.jpg)

**(Traducción al castellano**

**por Fernando Reyes Franzani)**

**Paul Valéry**.Escritor, ensayista, y poeta francés. Nació el 30 de octubre de 1871, y murió el 20 de julio de 1945, algunas semanas después de finalizada la Segunda Guerra Mundial en Europa. Publicó “Le cimetière marin” en 1920, y lo incorporó a su libro “Cármenes” de1922.

Estudió derecho, y más adelante matemáticas y filosofía. En los inicios de su actividad como poeta estuvo fuertemente influido por Stéphane Mallarmé, a quien conoció personalmente. Su primera publicación importante fue “La jeune Parca”, (La joven Parca), poema simbolista. Valéry, como intelectual y como poeta, puede ser considerado como un pensador escéptico, racionalista, y humanista, interesado en los procesos de producción artística más que en los productos terminados de la actividad.

Con la publicación de “El cementerio marino”, pasó a ser considerado como el máximo representante en Francia de lo que se llamó la escuela de Poesía Pura. Pero su pertenencia a esta escuela la realizó desde la variante intelectualista-esteticista, motivo por el cual su poesía se diferencia grandemente de la de Juan Ramón Jiménez por ejemplo. Nunca consideró que un poema fuera un producto acabado, más bien siempre una actividad en desarrollo, motivo por el cual a veces publicaba varias variantes de un mismo poema y algunas hasta contradictorias entre sí, lo cual siempre desesperó enormemente a los analistas literarios.

En 1925 ingresó a La Academia Francesa.

Participó grandemente de la actividad intelectual y política de su tiempo. Ejerció cargos, no necesariamente políticos, durante la Tercera República. Después de la derrota de Francia en la Segunda Guerra Mundial, y con el advenimiento de la República de Vichy, se negó a colaborar, motivo por el que fue destituido de su cargo de Administrador del Centro Universitario de Niza. Durante la ocupación Nazi, apoyó y colaboró con la resistencia francesa contra el nazismo. A su muerte recibió funerales nacionales.

No fue muy prolífico en poesía, pero sus obras completas sobre variados temas abarcan más de 20 tomos. Es principalmente estimado y recordado como poeta.

Muchas de sus reflexiones se han transformado casi en máximas. A modo de ejemplo:

- “En toda cosa inútil hay que ser genial o no meterse con ella.”

- “Las obras no se acaban, se abandonan.”

- “La educación profunda consiste en deshacerse y re hacer la educación primera.”

**Sobre esta versión en castellano de “El cementerio marino”:**

Se ha realizado una traducción asonantada, sin rechazar la rima consonante si ésta ocurriera. La traducción se ha rendido en verso endecasílabo como forma de obligar a la densificación del verso; y además porque el propio Valéry indicó que había rechazado usar el verso alejandrino por las mismas razones: obligar a una densificación máxima del contenido formado. Así fue que Valéry escribió su poema en versos decasílabos franceses.

La traducción no conserva la estructura de la rima del original, sino, para ser fiel al sentido formado del poema, adapta a cada estancia las posibilidades rítmicas y de rima propias del castellano. Pero se conserva el sentido estricto, (el contenido formado), del original al interior de cada estancia, aun cuando no el orden interior de los versos. De ese modo, por tanto, la rima como el orden de los versos en el interior de cada estrofa se los usa como las variables de holgura necesarias para el logro del objetivo: una rendición fiel en castellano que mantenga la densificación original del verso y una cierta exigencia exterior impuesta desde la tradición: metricidad estricta y rima.

Las trasposiciones son otra variable de holgura aquí usada, ya que el castellano lo permite, así como los encabalgamientos; ya que hubo veces en que fue necesario condensar.

Quien vaya al original, y compare, verá que hay palabras que se conservan de modo estricto e imperioso: por ejemplo: “palomas”. Y si en un verso se usó una palabra castellana para equivaler una francesa, entonces se la conserva en todas las apariciones de esa palabra en el original. Finalmente, no hay palabras adicionadas de modo arbitrario para formar las asonancias-consonancias de las rimas, que es precisamente lo que logran y hacen los que han traducido en verso alejandrino, consiguiendo un verso finalmente flojo y desmadejado, y una rima estricta que no siempre se muestra como fluida. Por su parte, las versiones en verso libre endecasílabo no han logrado la densificación original de verso ni la exigencia externa de la rima. Esta versión, es por tanto, un compromiso necesario.

El original es de métrica estricta, y cada estancia está conformada de seis versos, (24 estrofas en total), que riman de manera consonante, según la siguiente ley de estructuración: AABCCB.

En el original, cada verso se inicia con mayúscula. No en esta versión. (Toda la puntuación está adaptada al gusto propio del traductor). Traducir es también una lectura, y debe ser necesariamente personal. El propio Valéry dijo: “*No hay sentido verdadero de un texto*”… “No hay autoridad del autor.”… “Aunque haya *querido* decir, escribió lo que escribió. Una vez publicado, un texto es como un aparato del que se puede servir cada uno a su antojo y según sus medios; no hay seguridad de que el constructor lo use mejor que cualquier otro.” Lo cual lo dijo precisamente a propósitos de su poema más relevante.

Fue el antojo de este traductor tratar de obtener una versión en castellano lo más fiel posible al original que, además, sonara bien en castellano, como si el poema hubiera sido escrito originalmente en este idioma. Esto último fue lo que orientó la traducción, más que nada, y si se lo logró, o se ha fracasado, no es para este autor el evaluarlo. Por tanto, interesado lector, si lee esta versión, podrá evaluarla tanto si conoce la versión original, como si no sabe nada de francés, pues de lo que se trata es de si le gusta o no lo que lee.

Aquí dejaré solo una exégesis de ayuda: Valery en su poema está siempre refiriendo al mar y al cementerio marino como si fueran una y la misma cosa, y reflexionado por medio de esa imagen sobre el tiempo, la muerte y la vida a través de un hablante versado en el pensamiento clásico, o al menos conocedor de símbolos y figuras que vienen desde esa época ya tan lejana, y termina por identificar el propio poema en su desarrollo con el tema formado de su contenido: el mar, el cementerio marino y el propio poema se transforman en uno y lo mismo.

(La numeración de las estrofas tampoco es del original. Se la agrega con fines de si alguien quiere comparar con otras traducciones, que en castellano hay como cuarenta, y para fácil referencia a cada una de ellas).

**EL CEMENTERIO MARINO**

*Alma mía, no aspires a la vida inmortal*

*pero agota el campo de lo posible..*

Píndaro.

I

Calmo ese techo, surco por palomas,

palpita entre los pinos y las fosas,

que, justo el mediodía, de fuego arma:

¡El mar, el mar, renaciendo cual siempre!

Para el pensamiento, largo un presente

que percibe de los dioses su calma.

II

Qué pura luz en su esplendor consume

tantos diamantes de impalpable espuma,

y cuánta paz parece que se asume

cuando sobre el abismo un sol se acuna:

Trabajo puro de una eterna lumbre,

rielar del tiempo, sueño es la cultura.

III

Cierto tesoro y Templo de Minerva.

Quietud cuán grande y en visual reserva.

Agua parpadeante, ojo que en ti guardas

tanto de sueños bajo un velo en llamas:

Edificio del alma: ¡Oh, mi silencio!

Por mil tejas de oro, cubierto techo.

IV

Que un suspiro cifre: Templo del Tiempo,

del mi mirar marino todo envuelto

me acostumbro, y a su pureza yo alzo,

como a los dioses, mi mejor ofrenda

que el agua al rutilar sembrando deja

en las alturas, desdén soberano.

V

Como el fruto que deshácese en gozo,

y en delicia su ausencia se convierte

en una boca en que su forma muere,

mi futura humareda aquí yo sorbo;

y el cielo canta al alma consumida

mudanza, en el rumor de las orillas.

VI

Cielo, cierto y bello, obsérvame en cambio

después de tanto orgullo, tanto extraño

ocio pleno, a sus poderes avaro

me abandono en este brillante espacio:

mi sombra va sobre, de muertos, casas

que en su leve movimiento me atrapan.

VII

A lumbres del solsticio expuesta el alma

me estoy, oh admirable, sosteniéndote:

justicia de la luz de crueles armas,

pura te retorno al primer soporte.

¡Mírate! Devolver la luz arroja

esa otra, su mitad, a triste sombra.

VIII

Para mí sólo, a mí solo, en mí mismo,

cerca el corazón, fuente del poema,

entre el suceso puro y el vacío

de mi grandeza interna espero el eco,

cisterna amarga y sombría resuenas:

siempre a futuro, do en el alma un hueco.

IX

Del follaje, y falso cautivo, sepas

de sus débiles rejas voraz golfo,

por deslumbre oculta, mis ojos cierras;

y el cuerpo me arrastra a fin perezoso:

¿y me atrae, en huesa tierra, cuál frente?

piensa eso una centella: mis ausentes.

X

Me place este lugar, reino de teas,

hecho de oro, umbríos árboles, piedras,

consagrado a la luz, fulgor terrestre,

fuego atrapado, inmaterial y sacro,

mármol trémulo tantas sombras bajo,

donde el mar fiel, entre mis fosas, duerme.

XI

Aparta al idólatra, poderoso

mastín, si en sonrisa de pastor, solo,

apaciento corderos misteriosos:

el blanco rebaño de quietas fosas,

y aleja las calmas cautas palomas:

los sueños vanos de ángeles curiosos.

XII

Aquí llegado, es lento el porvenir.

Tañe a sequedad el nítido insecto,

y el aire le acoge todo deshecho

sin saber en qué esencia su vivir;

cuando ebrio de ausencia: la vida es vasta,

y la amargura dulce y el alma clara.

XIII

Los muertos, ocultos bien son en tierra

que en su misterio sécalos y abriga,

el mediodía reposando encima

reconciliase a sí mismo y se piensa

diadema perfecta en su cabal testa:

donde en ti soy, la mudanza secreta.

XIV

¡Quién sino yo contiene tus temores!

así mis dudas, contrición, dolores,

la impureza son de tu gran diamante.

Y en sus noches, y grávidas de mármoles,

un incierto pueblo enraizado en árboles

ya morosamente apoya, tu parte.

XV

Reunidos en una espesa ausencia

el rojo lodo bebe la alba esencia

y el don de vida hacia las flores pasa.

¿Dónde mueren las frases familiares,

el propio arte, las almas singulares?:

Donde téjese el llanto, hílanse larvas.

XVI

Niñas excitadas, su angustia en gritos,

ojos, dientes, párpado humedecido,

la sangre que brilla en labios rendidos,

el pecho que encanta y juega con fuego,

los últimos dones, sus guardas dedos:

todo cae a tierra y reentra al juego.

XVII

Y tú, alma grande, ¿aún un sueño sueñas

que de engaño su color no posea?

Que ojos mortales onda y oro defraudan.

¿Cantarás cuando seas vaporosa?

¡Ve! ¡Todo huye: es mi presencia porosa!

Muere también la impaciencia sagrada.

XVIII

Magra inmortalidad, negra y dorada,

horriblemente consuelas laureada

fingiendo a la muerte: seno materno.

Quién no conoce la bella mentira,

Quién no ésa rechaza: la argucia pía:”

Un cráneo vacío: Reír eterno.

XIX

Padres profundos, vacías cabezas,

que bajo la opresión de ser la tierra

en paladas: confunden nuestras huellas.

El cierto gusano en terca carcoma,

no, para quien bajo tablas reposa,

de vivos vive, ya nunca me deja.

XX

Amor quizás, ¿o de mí mismo el odio?

su oculto diente me ronda tan próximo

que todo nombre sabe en convenir.

¡No importa! Él ve y toca, él sueña y quiere,

sobre mi lecho mi carne apetece,

siendo en su vida, elegí su vivir.

XXI

Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea,

me has herido con tu alada flecha:

Vibra y vuela, y no avanza sin embargo.

Mátame la flecha que al silbo nazco.

Ah el sol: cómo tortuga hace al alma

en sombra: Aquiles quieto aún si afana.

XXII

¡Basta! De pie. Al tiempo venidero!

La idea cavilante quiebre el cuerpo,

y mi pecho absorba el naciente viento.

La frescura por la mar exhalada

devuelva, su poder salino, a mi alma

y en ola ondule en vida rebrotada.

XXIII

Sí, grande mar de delirios dotada,

piel de pantera, clámide horadada

por miles de luz, ídolos de fuego:

hidra total, tan ebria de tu carne

terrible, muerdes tu cola estellante

en un estruendo, igual al silencio.

XXIV

Preciso es vivir, el viento se eleva

inmenso, y abre mi libro y lo cierra,

roca, la ola en polvo, a brotar se arrogue.

Vuelen todas páginas deslumbradas,

rompan olas de aguas regocijadas

el calmo techo donde pican foques.

***Fernando Reyes Franzani.***

*Santiago, Chile, 24 de Mayo de 2009.*

*09 de octubre de 2010.*

**"LA POESÍA"**

**(FRAGMENTO)**

**POR JOHANNES PFEIFFER**

[[](https://lh4.googleusercontent.com/-iI0sfT04VQw/TYjuLTNy-wI/AAAAAAAADrY/AS1Vel5EOjY/s1600/Portada+de+La+Poes%C3%ADa+de+Johannes+Pfeiffer.jpg)](https://lh4.googleusercontent.com/-iI0sfT04VQw/TYjuLTNy-wI/AAAAAAAADrY/AS1Vel5EOjY/s1600/Portada+de+La+Poes%25C3%25ADa+de+Johannes+Pfeiffer.jpg)

**LA POESÍA [1]**

**I**

**CAPTACION**

**Configuración verbal de la poesía**.

“Arte que se manifiesta por la palabra”: ¿qué significa eso?, ¿qué indicios fundamentales nos revelan que una construcción verbal es arte?

Pongamos un pasaje del Ser y el Tiempo de Martín Heidegger junto a un poema de Matthias Claudius (o de Quevedo); el tema en ambos casos es la muerte:

Nadie puede tomarle a otro su morir. Cabe, sí, que alguien “vaya a la muerte por otro”, pero esto quiere decir siempre: sacrificarse por el otro en una cosa  determinada. Tal “morir por...” no puede significar nunca que con él se le haya tomado al otro lo más mínimo de su muerte. El morir es algo que cada “ser ahí” tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que “es”, esencialmente en cada caso la mía...

De que es entregado a la responsabilidad de su muerte y ésta es, por tanto, inherente al “ser en el mundo”, no tiene el “ser en el mundo”, no tiene el “ser ahí” inmediata y regularmente un saber expreso, ni mucho menos teorético. El “estado de yecto” en la muerte se le desemboza más original y más perentoriamente en el encontrarse de la angustia [2].

Y Claudius:

¿Ay, es tan oscura la alcoba de la muerte!

Suena tan triste cuando se mueve.

y alza ahora el pesadísimo martillo,

¿Y da la hora! (1).

(Y Quevedo:

(¿Cómo de entre mis manos te resbalas!.

¿Oh, cómo te deslizas, edad mía!

¿Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría,

pues con callado pie todo lo igualas!).

Lo que Heidegger explica filosóficamente “está presente” en los cuatro asombrosos versos de Matthias Claudius (y de Quevedo); lo que en un caso no pasa de ser asunto de una comunicación, lo más clara posible, un “participar” a los demás, se convierte en el otro en hálito que da vida a la forma verbal; el contenido del razonamiento, que en un caso puede aislarse de la expresión, en el otro únicamente existe gracias al lenguaje; en un caso podemos y debemos franquear la expresión verbal para buscar tras ella el objeto que el lenguaje ha querido ofrecernos; en el otro, en cambio, el objeto sólo se nos da con el lenguaje, en el lenguaje y por medio de él: buscar algo tras la expresión verbal es buscar en el vacío.

En breves palabras: en Heidegger, el “cómo”  de la “participación” es traducible, sería posible expresar el contenido de manera distinta; en Claudius (y Quevedo) el “cómo” de la “participación” intraducible, el contenido no puede darse sino justamente en tal forma y de tal modo.

Pero, con todo esto, sólo hemos circunscrito anchamente el enigma que aspiramos a resolver: ¿por qué razón y en qué sentido es traducible la expresión verbal en uno de los casos, y no lo es en el otro?.

**1.- RITMO Y MELODIA.**

Participar: de eso se trata en ambos casos. Participar (de pars capere) quiere decir hacer que otros tomen parte en lo que tenemos dentro. Pero una de esas dos “participaciones” nos invita a pensar y a conocer con ella lo que en ella se piensa y conoce; la otra, en cambio, quiere que sintamos y vivamos lo que en ella se ha sentido y vivido. Una aspira a que la acompañemos y sigamos en un curso de ideas; la otra ambiciona hacernos compartir las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano.

Todo complejo verbal tiene dos aspectos, el audible y el inteligible: sonido y sentido. En cuanto masa de sonido, el lenguaje tiene de suyo una tonalidad determinada, cierto ritmo y cierta acentuación. En cuanto materia inteligible, significativa, tiene por naturaleza una articulación sintáctica determinada y mienta algo objetivo. En la corriente acústica del lenguaje, el tono, el ritmo y la acentuación expresan la actitud  y el estado de ánimo –momentáneo o permanente- del que habla; en la estructura semántica del lenguaje se manifiesta la referencia a un contenido objetivo.

Queda, pues, claro que en nuestro primer ejemplo predomina el aspecto significativo del lenguaje, y en el segundo el musical. Es cierto que en el pasaje de Heidegger domina un estilo peculiar e inconfundible; en él  se siente el hálito de un pensador apasionado, vigoroso, resuelto. Pero todo eso es, en cierto sentido, secundario, es fondo y trasfondo; lo que más importa se halla realmente en la trama significativa de la expresión y en el objeto que ésta define. Por el contrario, los cuatro versos de Matthias Claudius (y los de Quevedo) no son nada sin su ritmo y sin su melodía; lo que sugieren a nuestro espíritu sólo lo podremos captar a través de su configuración audible, henchida de rítmica vibración y melódico sonido.

En el caso de Claudius, el ritmo es: tres veces un amplio arranque, y en seguida, el pesado paso del breve verso final. Y su melodía: los dos primeros versos, sostenidos en una tonalidad media; desde ella se eleva, en el tercer verso, una hilera de empinadas cumbres de sonido, que desciende en el cuarto, para hundirse en lóbregas profundidades.

Se suele identificar el ritmo con la cadencia medible y contable del verso, con el esquema métrico. Trataremos de aclarar la diferencia que hay entre ambos por medio de cuatro ejemplos que, a pesar de tener idéntica configuración métrica, son de muy distinto ritmo:

Herz, mein Herz, was soll das geben?

Was bedränget dich so sehr?

Welch ein fremdes  neues Leben!

Ich erkenne dich nicht nehr[3].

Schlafen, schlafen, nichts als schlafen!

Kein Erwachen, Keinen Traum!

Jener Wehen, die mich trafen,

leisestes Erinnern Kaum:

Dass ich, wenn des Lebens Fülle

nieder Klingt in meine Ruh,

nur noch tiefer mich verhülle,

fester zu die Augen tu!.[4]

Dort von Osten, dort von Westen,

mich umringt  der Widerstand,

wann ichs mein  am allerbesten,

trifft mich erst die Unglückshand;

noch dennoch ich will ausfesten,

ich will einen eisren Band

mit Geduld ums Herze schlagen,

ich will einen stählern  Schild

stets zu meiner Brustwehr tragen.

Unglück, sei nur wüt und wild,

ich wills dennoch mit dir wagen,

dich zertrennen, da! Was gilt?

Magst zu schärfen nur beginnen

deine Pfeile mehr und mehr,

und mit Kräften und mit Sinnen

rüsten aus dein Höllenheer,

ich will doch die Schlacht gewinnen,

wann Geduld gibt Schild und Wehr[5].

Singet nicht in Trauertönen

von der Einsamkeit der Nacht,

nein, sie ist, o holde Schönen,

zur Geselligkeit gemacht.

Darum an dem langen Tage

merke es dir, liebe Brust:

jeder Tag hat seine  Plage,

und die Nacht hat ihre Lust[6]

La cadencia métrica es siempre la misma. El ritmo, en cambio –la especial tensión y vibración interna-, es distinto en cada caso; así que cada uno de los cuatro ejemplos deberá leerse de muy diverso modo.

Los versos del primer ejemplo se precipitan, inquietamente, a empujones, llenos de ímpetu; el movimiento interior es “ascendente”. El segundo poema fluye como tranquilo y ancho arroyo, lenta, apagadamente; su movimiento interior es un relajado desvanecimiento, es un movimiento “descendente”. Muy  distinta es la vida interna que anima los masculinos y enérgicos versos del tercer ejemplo; el ritmo es aquí un dificultoso y pertinaz avance, que con obstinada dureza se impone a grandes y pesados obstáculos; el movimiento interior es “estancado”. Pero ascendente o descendente, tenso o relajado, fluyente o estancado, el movimiento rítmico de estos tres ejemplos es, por decirlo así, “de ondas profundas”, en contraste con el  ritmo “de ondas superficiales”, alado, alegre, juguetón del último ejemplo.

 (Asimismo, compárense entre sí estas cuatro poesías españolas:

(Voces de muerte sonaron

cerca del Guadalquivir.

Voces antiguas que cercan,

Voz de clavel varonil.

Les clavó sobre las botas

Mordiscos de jabalí.

En la lucha daba saltos

Jabonados de delfín.

Bañó con sangre enemiga

Su corbata carmesí,

Pero eran cuatro puñales

Y tuvo que sucumbir.

(¿Para qué llamar caminos

a los surcos del azar?...

Todo el que camina anda,

Como Jesús, sobre el mar.

(Una tarde la princesa

vio una estrella aparecer;

la princesa era traviesa

y la quiso ir a coger.

La quería para hacerla

Decorar un prendedor,

Con un verso y una perla,

Una pluma y una flor.

(Daros lástima quisiera;

dineros, señora, no;

que, aunque son pocos, las ganas

de dároslos menos son).

En resumen: el metro es lo exterior, el ritmo lo interior; el metro es la reglaabstracta, el ritmo la vibración que confiere vida; el metro es el Siempre, el ritmo el Aquí y el Hoy; el metro es la medida transferible, el ritmo la animación intransferible e inconmensurable.

El ritmo podría desplegarse en una masa acústica, por decirlo así, incolora; la melodía, en cambio, se apoya en sonidos de una determinada coloración, de cierta altura y profundidad; cada palabra posee, en virtud de su altura y color acústicos, un determinado halo efectivo. Así, en los versos de Matthías Claudius, lo inexorable de ese sentirse abrumado por la muerte se contiene ya en los oscuros y amenazadores sonidos de u y o entre los que se incrusta la dureza de la a y lo agudo y chillante de la e.[7]

Más clara se nos revela la potencia ambientadora de los sonidos verbales en el contraste; por ejemplo:

Blauliche Frische!

Himmel und Höh!

Goldene Fische

Wimmeln in See.

Trüb verglomm der  schwüle Sommertag,

dumpf und traurig tönt mein Ruderschlag-

Sterne, Sterne-Abend ist es ja-

Sterne, warum seid ihr noch nicht da? [8]

En el primer ejemplo, la agrupación de vocales tiernas, plateadas, evoca un ambiente claro y alegre; en el segundo, en cambio, se simboliza el atemorizado ascenso desde el angustioso bochorno hasta las deseadas estrellas en ese despliegue de sonidos altos y claros por sobre el oscuro trasfondo de úes y oes. O bien:

Wehet der Sterne

Heiliger Sinn

Leis durch die Ferne

Bis zu mir hin.

Schlaflose Nacht, der Regen rauscht,

sehr wach ist mir das Herz und lauscht

zurück bald nach vergangnen Zeiten,

bald horcht es, wie die  Künftgen schreiten [9]

En un caso, la melodía de las vocales altas y luminosas conjura una atmósfera diáfana, ligera, mágica; en el otro, la pena y la aflicción se actualizar en los sonidos casi siempre profundos y de afinación oscura.

(O bien, en estas poesías españolas:

(¡Salir por fin, salir

a glorias, a rocíos

(certera ya la espera,

ya fatales los ímpetus),

resbalar sobre el fresco

dorado del estío!.

(Esta rota y cansada pesadumbre,

osada muestra de soberbios pechos,

estos quebrados arcos y deshechos

y abierto cerco de espantosa cumbre).

Comprenderemos ahora por qué y en qué sentido es intraducible un complejo verbal poético; en cada uno de los sonidos y en cada onda de tensión, en la forma musical del conjunto, en ese todo que vibra de ritmo y resuena de melodía, va fundido, intima e inseparablemente, un adentro, un contenido, un clima espiritual; imaginar una alteración en la forma, aunque sólo fuera en la minucia más insignificante, es imaginar alterado también el contenido. Claudius comenzara con O y no con ch, ¡qué desplazamiento decisivo, qué transformación de la actitud interior! O bien, imaginémonos que en vez de las vocales oscuras bajas hubiera sólo vocales claras y altas, que a vez de

Ach, es ist so dunket in des Todes Kammer, tönt so traurig, Wenn er sich bewegt.

Dijera

O, es ist so finster in des Todes Zimmer, Klingt so schrecklich, wenn er sich bewegt[10]

O que en el poema de Quevedo se leyera: “Ay, cómo te me escapas, vida mía”, y en seguida:

(¡Qué sordos pasos tienes, muerte fría: con silencioso pie todo lo igualas!).

El cambio afecta al núcleo mismo, a la raíz profunda del contenido.

2.- **IMAGEN Y METAFORA**.

Dije antes que en el pasaje de Heidegger predomina lo significativo, y en el poema de Mathias Claudius (y en el de Quevedo) la musicalidad del lenguaje. Pero con esto el contraste sólo queda explicado de manera muy provisional e incompleta. Basta comparar un poema, por muy musical que sea, por muy empapado en melodía que esté; con una sinfonía, para notar cuán condicionado e impulsado está el poema por las representaciones significativas del lenguaje; pues las palabras no sólo tienen sonido, sino a la vez significación; un complejo verbal está configurado rítmica y melódicamente, y al mismo tiempo está articulado sintáctica y semánticamente. Lo que ahora debemos preguntarnos es esto: ¿de qué manera peculiar mientan las formas verbales poéticas los contenidos objetivos? ¿De qué modo especial alberga y encierra la poesía algo así como cosas u objetividades?

Todo haber y mentar comprensivos de contenidos objetivos es, al mismo tiempo, un intuir un captar conceptual; y el lenguaje, que de suyo trasmite esa comprensión intuitivo-conceptual, reúne en  sí la imagen y el concepto**.**Pensemos en cualquier palabra, en “mesa”, por ejemplo; toparemos en seguida con una representación imaginativa y con una representación  conceptual; el concepto destaca lo general, lo que persiste como unificador e idéntico a través del gran número de cambios y particularizaciones, en otras palabras, lo que la mesa tiene de mesa; pero, al mismo tiempo, a través de la imagen queda abierta la referencia a una “ésta” de individualidad insustituible, a una mesa determinada de aquí y de ahora.

El lenguaje de lo común y cotidiano, esto es, el lenguaje que sólo sirve para ponernos de acuerdo unos con otros, el lenguaje de la finalidad y de la utilidad, tiende a extirpar o a esquematizar cada vez más lo que hay  de imagen en las representaciones significativas que el lenguaje trasmite.  En el cumplimiento de las faenas indispensables para la vida y en el trato diario, lo que importa es un núcleo conceptual fijo, que proporcione una comprensión rápida y segura; las palabras se convierten en monedas.

Por su parte, el pensamiento científico y filosófico aspira forzosamente a expurgar el lenguaje de cuanto pueda tener de imagen. Es verdad que tanto la poesía como la filosofía se contraponen a la conciencia idiomática de lo común y cotidiano, al no desentenderse, como lo hace éste, de la oculta profundidad de la palabra. El asombro que sobrecoge al hombre que filosofa es precisamente el asombro con que le sobrecoge  la secreta sabiduría del lenguaje; si el hombre se pone a filosofar es para rastrear el conocimiento del ser que vislumbra escondido en lo hondo de las palabras. Justamente en Heidegger la interpretación de la Existencia –Dasein- se lleva a cabo en un incesante intento de percibir los llamados del lenguaje. Y sin embargo, este sondeo del lenguaje aspira a fijar y a deslindar unívocamente aquello que en la palabra se vislumbra sólo de modo indeciso y vago; la gran tarea de la filosofía es determinar y afilar las palabras para convertirlas en conceptos  de la mayor energía y precisión posibles. El Ser y el Tiempo de Heidegger atestigua a cada paso la tenaz y a veces violenta lucha del conocimiento filosófico por lograr la conceptualidad que le es fundamental.

En la poesía, por el contrario,  lo esencial es vivir las palabras en toda su virginal plenitud de sentido y plasticidad; la intuición se eleva sobre la comprensión, la imagen sobre el concepto.

Cuando oímos versos como los de Matthias Claudius (o de Quevedo) despierta en nosotros, espontáneamente, no sólo un especial temple de ánimo, sino también algo así como una imagen atemperada por un temple de ánimo. Cada una de las palabras y todo el conjunto significativo tienen por fin, según parece, actualizar una situación intuible o cuasi intuible. Digo según parece, porque nunca tratamos de considerar en serio nuestra intuición como reproductora de una objetividad. No, la intuición, la imagen, nos dice: “Sumergíos en mí, sin preguntar por mi realidad o irrealidad; no debéis ir con vuestras preguntas más allá de mi presencia por gracia del lenguaje; no pretendo ser copia de nada, sino señal de un estado interior. Es cierto que reproduzco un curso de acaeceres como si  se dieran en la experiencia real; pero esta reproducción lleva su rasero dentro de sí misma; no puede y no debe medirse con un rasero exterior con el cual tuviera que concordar; lo decisivo es única y exclusivamente su atemperado contenido y su temperada fuerza de persuasión”[11]

       Pero todo esto no alanza aún a precisar lo que hay de peculiar en lo intuible del  lenguaje, pues ¿en qué difiere de lo intuible de la pintura?.  En su Laocoonte, Lessing expuso con claridad convincente e insuperable la diferencia esencial entre ambas cosas: la imagen pintada se halla presente en una coexistencia espacial, y es posible abarcarla, por decir así, de un solo golpe; la figuración poética, en cambio, se construye en una sucesión temporal, y se nos actualiza sólo en virtud de un constante mirar hacia delante y hacia atrás. En un caso, intuibilidad sensiblemente visual que se da de una sola vez; en el otro, intuibilidad no sensiblemente visible –invisible- que va asomando paso a paso.

De ahí que en la poesía no se trate de una  figuración estática, sino enmovimiento, en devenir; lo que importa no es propiamente su intuibilidad, sino su dinamismo. La imagen de la muerte, tal como vive en los cuatro versos de Matthias Claudius, ni siquiera la querría  pintar un pintor, porque en ella la figura se hace presente en la ejecución de un movimiento: primero, cuando suena tan tristemente; en seguida, en el alzarse del pesado martillo; finalmente, en  el inexorable toque de la hora. O  tomemos un fragmento de la Canción nocturna (Abendlied) de Matthias Claudius: la segunda parte de la primera estrofa:

El bosque se alza negro y calla,

Y de los prados sube

La blanca niebla milagrosamente (2)

Imaginémosla de este modo:

El bosque está oscuro y mudo;

La blanca niebla yace milagrosamente

Sobre los prados.

Aquí se ve con toda claridad que la figuración poética no pasaría de ser pobre sustituto de una pintura, si en ella se quisiera reproducir una impresión visual, con su yuxtaposición espacial. La asombrosa plasticidad de esos versos de Matthias Claudius se debe justamente a que la corporeidad estática está transformada en movimiento y en acontecer, en vibración espiritual revivible por nosotros.

(Y otro tanto ocurre con los versos de Garcilaso:

(Corrientes aguas, puras, cristalinas;

árboles que os estáis mirando en ellas.

Verde prado de fresca sombra lleno.

Aves que aquí sembráis vuestras querellas,

Hiedra que por los árboles caminas,

Torciendo el paso por su verde seno...).

Daré un ejemplo más: la Canción de la luna (Mondscheinlied) de Ludwig Tieck:

Va goteando del cielo el fresco rocío,

Cierran las flores sus corolas,

El arrebol contempla en despedida la pradera,

Susurran los chopos, desciende el nocturno silencio;

Van y vienen las sombras;

Velan las nubes largo tiempo,

Y en torpe y pesada carrera se extienden

Sobre los frescos prados.

Relucen las estrellas y se desvanecen,

Miran hacia abajo saludando fugaces;

Reina en el bosque la oscuridad.

Se extienden las tinieblas por doquier.

Detrás del agua, como llamas vibrantes,

Las cumbres de los cerros, iluminadas de oro;

Murmurantes y graves, las verdes matas

Inclinan y juntan sus lucientes cabezas (3).

Es un poema que desde lo más profundo aspira acoger una realidad sensible, el mundo nocturno como reunión confusa de sensaciones impresiones multicolores, reverberantes, permisibles. Pero no cabe hablar aquí de una esencia sensible, de plasticidad, en el sentido la pintura descriptiva de impresiones; no el detalle que no esté sentido como acaecer, rasgo alguno que no esté experimentado en su vida palpitante.

Vemos pues, que lo que importa en la poesía es la plasticidad en sí, sino la imagen la de acaeceres, henchida de vibración; no intuibilidad como tal, sino la “virtud propia”, la transformabilidad de la presentación posible.

Podemos sentar, pues, como conclusión provisional, que en la medida en que la poesía es de sonido, lo esencial en ella es su fuerza ganadora rítmico-melódica; y que en cuanto se dé sentido, lo que importa es su virtud poética. La vibración rítmica y la resonancia melódica dan al lenguaje poético la posibilidad de expresar cierto hondo temple de ánimo; su articulación sintáctica y su significado objetivo le confieren la virtud de conjurar una figuración dinámicamente atemperada por un temple de ánimo.

Pero esta conclusión nos lleva en  seguida a otra pregunta: ¿no sigue siendo la plasticidad un concepto excesivamente estrecho para captar la esencia de la poesía? ¿Qué decir, por ejemplo, del siguiente poema de Stefan George?.

Esta pena y este pesar de abandonar

Lo que antes fue cercano y mío.

Este vano tender los brazos

A lo que ya no es nada sino sombra.

Este incurable engaño de nosotros mismos

Con presuntuoso No y Nunca;

Este infundado resistirse.

Esta fatalidad.

Una opresora sensación de pesadez

Por sobre un sufrimiento ya cansado.

Luego esta sorda aflicción de lo vacío.

Oh, Dios, ¡este “conmigo solo”! (4)

(¡O qué decir de estos versos de Rubén Darío?:

(El ánfora funesta del divino veneno

que ha de hacer por la vida la tortura interior,

la conciencia espantable de nuestro humano cieno

y el horror de sentirse pasajero, el horror

de ir a tientas, en intermitentes espantos,

hacia lo inevitable, desconocido, y la

pesadilla brutal de este dormir de llantos

de la cual no hay más que ella que nos despertará).

El contenido objetivo de la presentación lírica es, en ambos casos, el estado de ánimo de una persona; el mismo estado que se manifiesta directamente en ritmo y melodía está presente también, indirectamente, como tema de las frases. Pero ¿qué hay en esta presentación que nos autorice a hablar de intuibilidad?. Sólo en un sentido figurado podríamos llamar plásticas esas estrofas; “plástico” significaría entonces que cierta situación de la vida se ha hecho generalmente vivible, en toda la plenitud y profundidad de su temple; que una situación humana se ha reflejado con tal densidad y realidad que puede tocarnos a todos con su hechizo.

Otro ejemplo: El desesperado (Der Verzweifelnde) de Daumer:

Que ya no iría a verte

Resolví y juré;

Y voy todas las noches;

Porque perdí mi fuerza y mi firmeza

Quisiera no vivir,

Quisiera perecer en este instante;

Pero también vivir,

Contigo, para ti, y no morir.

Oh, habla dí sólo una palabra

Una única palabra clara!

Dame la vida o la muerte,

Pero descúbreme tu sentimiento (5).

Son confesiones llanas, sin ninguna imagen visible, y sin embargo, en ellas no sólo se habla “de” la desesperación y “acerca de” ella, sino que la desesperación está realmente “presente” en la actitud y en el gesto.

Todos y cada uno de los casos que hemos citado han consistido en una presentación verbal de momentos únicos, pero ¿qué decir de formaciones poéticas cuyo contenido objetivo sea general, intemporal, y no particular e irrepetible? ¿Qué hemos de decir, por ejemplo, de esta estrofa?

Nosotros, orgullosas criaturas

No somos sino pobres pecadores

Y poco es lo que en realidad sabemos;

Fabricamos castillos en el aire,

Buscamos infinitos artificios

Para sólo alejarnos de la meta (6).

(¿O de esta otra?

(Pues si vemos lo presente,

cómo en un punto se es ido

y acabado,

si juzgamos sabiamente,

daremos lo no venido

por pasado.

No se engañe nadie, no,

Pensando que ha de durar

Lo que espera

Más que duró lo que vio,

Pues que todo ha de pasar

Por tal manera).

El tema de esos versos no es realidad intuible, no es siquiera una situación concreta, sino unas reflexiones; fría y sobriamente se nos dice algo sobre la condición de la existencia humana. ¿Por qué y en qué sentido, pues, son poéticos estos versos?. La respuesta nos la dará el ejemplo contrario:

Causa es la libertad de acciones

Que ni el Todopoderoso prevé con certidumbre.

¡Pero él, que siempre actúa, las encauza

hacia el último fin de la creación, la universal bienaventuranza! (7).

(O bien:

(Docta la mano del Criador eterno

separo sus criaturas, señalando

en cada especie un singular carácter.

Leves distintas en distintos entes

Mueven el orbe. Los diversos fines

En cada especie peculiar componen.

Un orden que le mueve y diferencia).

El contraste es obvio: en este último ejemplo el sentido de las palabras se agota en su significado conceptual; en el otro, está penetrado de una significación emotiva que no puede agotarse conceptualmente. En un caso nos movemos entre meras proposiciones; en el otro, sucumbimos al hechizo de un hombre que, al buscar, ya “vive en la verdad”. En un caso, la idea misma, emancipada, podría pasar indefinidamente de mano; en el otro, la idea objetiva está inseparablemente fundida con un estado de ánimo y con una actitud. En un caso lo que se comunica es una serie trabada de ideas; en el otro, un sentimiento vital y un estado de ánimo.

Y con esto hemos cerrado el círculo de nuestras reflexiones. Podremos saber que una obra es o no es poesía –y esto sigue siendo la piedra de toque más general, y por lo tanto infalible- según que su forma poética sea sólo cáscara o ya en sí misma la semilla, según que sea mera cobertura o ya por sí contenido. Lo que nos participan nuestros ejemplos negativos no se perdería en lo más mínimo si lo expresáramos en otra forma; impunemente, y sin menoscabarlos en lo esencial, podría yo hacer en esos versos cuantos retoques se me antojaran;  en cambio, los versos de Matthias Claudius (y los de Manrique) dicen algo a mi alma que ya no podría poseer sino unido a esa determinada forma verbal que tienen.

La poesía es arte que se manifiesta por la palabra. Toda poesía falsa se traiciona porque su forma verbal es sólo cobertura, en vez de ser el modo forzoso e intransferible de aparecer un contenido, una interioridad. Pero aún hace falta añadir algo importante a esta conclusión. Recordemos una vez más los cuatro versos de Matthias Claudius, que tanto nos han servido de ilustración:

¡Ay, es tan oscura la alcoba de la muerte!

Suena tan triste cuando se mueve

Y alza ahora el pesadísimo martillo,

¡y da la hora! (1).

Y ahora comparémoslos con la siguiente estrofa:

Cuando se ha apagado el día,

Qué difícil es volver a casa,

A las cuatro rígidas paredes,

A las sillas vacías (8).

La diferencia está a la vista: aquí se trata de una alcoba “real”; en Claudius, de la “alcoba de la muerte”. Aquí tenemos una imagen “sin más”; en Claudius, una imagen “de doble fondo”. Aquí hay una imagen simplemente “simbólica”; en Claudius, una imagen “metafórica”. Dicho de otro modo: en ambos casos tenemos el símbolo de un temple de ánimo, el objetivado reflejo de un estado interior; pero en Claudius este objetivado reflejo vuelve a reflejarse: el símbolo se potencializa hasta convertirse en un “como”, en la metáfora, en la comparación [12]. Véanse asimismo estos dos ejemplos de la poesía mexicana:

(¡Oh, casa con dos puertas que es la mía,

casa del corazón vasta y sombría

que he visto en el desfile de los años

llena a veces de huéspedes extraños,

y otras veces –las más- casi vacía!.

(Acá la calle solitaria; en ella

de mi paso en los céspedes la huella

el tiempo ya borró.

(Allá la casa donde entrar solía

de mi padre en la dulce compañía....

¡y hoy entro en su recinto sólo yo!).

Pero hay que evitar desde luego el común error de suponer que la metáfora procede de una transposición consciente. Solemos imaginarnos la creación de la metáfora del siguiente modo: tengo aquí dos contenidos objetivos, que, a pesar de su diversidad y hasta de su oposición, están en cierto modo emparentados;  el entendimiento comparador relaciona esas dos representaciones o series de representaciones de tal modo que el parentesco queda clara y convincentemente revelado. Se habla de la “alcoba de la muerte”; ¿no será que una alcoba visible representa, mediante la deliberada transposición metafórica, a la alcoba invisible de la postrera soledad y aislamiento que aguardan al moribundo o al hombre que, aterrado, se imagina su propia muerte?.

Claro está que no cabe rechazar de golpe esa interpretación, pero lo cierto es que falsea y oscurece la verdad de los hechos, porque en realidad las dos series representativas se van transformando gradualmente en una sola, se van fundiendo cada vez más, hasta convertirse en una unidad radicalmente nueva e indestructible. De lo que no se trata es precisamente de una yuxtaposición de dos contenidos objetivos, que se han ligado luego por una comparación, por un “tal como”, sino que uno de los contenidos únicamente existe en, con y por medio del otro.

La auténtica metáfora jamás surge sólo de una comparación consciente. La poesía alemana del siglo XVII, por ejemplo, demuestra que la más esforzada caza de imágenes se queda muy atrás de la metáfora convincente, fatal, que se eleva –don misterioso- desde las profundidades del alma: Bástennos, para ilustrarlo, unos cuantos versos de Christian Hofmann von Hofmannswaldau:

A sus hombros

¿Es esto nieve? –No, que la nieve no soporta llamas.

¿Será marfil? –No llega el marfil a ser tan blanco.

¿Hay un cisne terso? –Más brillo hay que el del cisne.

¿Hay suave lana? -¿Muévese la lana?

¿Alabastro? –El alabastro no se da junto al zafiro.

¿Campo de lirios? Más puro es este campo.

¡Qué eres, pues, si palidecen nieve y marfil,

cisne, alabastro y lirios? (9).

Aquí tenemos, en efecto la comparación razonada de una cosa con otra; los hombros de la amada con la blancura de la nieve, con el brillo del marfil, con la suavidad de la lana, con el resplandor del alabastro, con la pureza de un campo de lirios. Tenemos aquí, por un lado, el objeto que se pretende aclarar y acercar al lector a través de la comparación, y, por el otro, en árida sucesión, las imágenes que se aducen para la comparación; así están, unas junto a las otras, de tal modo que la atribución, a pesar de ser justa exteriormente y en el sentido de una corrección intelectual, sigue siendo arbitraria en el fondo.

Y ahora un ejemplo contrario, un poema de Lenau:

La puesta del sol.

Pasan negras nubes;

¡oh, cuán temerosos

ya los vientos huyen!.

Por el cielo corren

Pálidos relámpagos;

Su mortal imagen

Vaga por el lago.

Me parece verte.

¡con qué claridad!

Sueltos tus cabellos

En el huracán (10).

Nada hay aquí de transmisión arbitraria, nada de disposición meditada. Aquí se ha efectuado, con toda seriedad, una transmutación; el paisaje de tormenta nocturna se ha abierto de pronto a otra realidad, se ha traspasado e iluminado con la imagen de la mujer amada.

(O también el poema de Pedro Salinas:

(Llevo los ojos abiertos.

No te veo.

Estás dentro de la niebla,

Niebla:

Con el mirar no la aclaro,

Con la mano no la empujo,

Con el querer no la mató.

Niebla.

La mirada ¿para qué?

Y la voluntad, inútil.

Llevo los ojos cerrados.

No te veo, ya te siento,

Ya te tengo, Mía.

Estás, estoy, a tu lado:

Estás dentro de la niebla).

Vemos, una vez más, que la prueba infalible para distinguir la poesía de la no poesía es la imposibilidad de traducir la poesía; las comparaciones de Hofmannswaldau son sustituibles, son traducibles; ¿qué perdería el poema sí, en vez de comparar los hombros con la nieve, los comparásemos con el lino, o con el mármol en vez del marfil, o con seda en vez de lana?. Y en Lenau (y Salinas), en cambio, tenemos la forma necesaria, insustituible de una armonía  entre dos elementos, que proviene de un temple especial de ánimo, y que se ha puesto al alcance de todos por medio de la metáfora poética.

Así, la metáfora poética logra fundir en unidad convincente imágenes que en la experiencia están separadas, y hasta son incompatibles. Y esto significa que, en la comparación y por  medio de ella, hasta el último resto de objetividad estáticamente espacial, de cosa cerrada, es arrebatado en ese movimiento que lo liga y lo invade todo.

La poesía logra algo que el impresionismo pictórico jamás podría ni siquiera intentar: logra abarcar de un aletazo la totalidad de lo existente, conjurar de un golpe lo más cercano y lo más lejano. Aquello que para nuestra experiencia está y permanecerá siempre rígidamente separado se une y mezcla en virtud del hechizo poético.

Otro ejemplo: la noche invernal (ein Winterabend) de Georg Trakl.

Cuando la nieva cae en las ventanas

Y suena la campana largamente,

Muchos la mesa preparada encuentran

Y bien abastecida su morada.

Acaso un peregrino fatigado

Llega a la puerta por oscuras sendas.

Áureo florece el árbol de la gracia

Desde la fresca savia de la tierra.

Silencioso traspasa el peregrino

El umbral, de dolor petrificado,

Cuando de pronto ve que resplandece

El pan sobre la mesa junto al vino (11).

Esta es, ante todo, una figuración impregnada de un temple de ánimo, una figuración simbólica, con sentido: ese regresar de una oscura peregrinación a la bien abastecida morada es a la vez un regresar interno e invisible del extravío de la vida a la salvación y a la paz. Pero lo uno se transparenta directamente a través de lo otro; directamente, esto es, sin que haga falta una conclusión que los enlace, pues le sería imposible a ningún razonamiento llegar a esa unidad íntima e indisoluble entre la apariencia de primer plano y la significación de fondo. No puedo extraer algo así como un  nudo sentido para abstraerlo en forma de conceptos generales; no puedo poseer el contenido significativo sino entregándome a la figuración que, como tal, está cargada de sentido.

En la segunda estrofa, sobre todo, el lenguaje de signos de la metáfora revela, más allá de todo simbolismo, aquello que nunca podríamos poseer a base de una comprensión atada a la experiencia. “Áureo florece el árbol de la gracia –desde la fresca savia de la tierra”: absurda pretensión sería tratar de decir de nuevo y de manera distinta lo que esta metáfora nos dice de modo intransferible e irrepetible. Absurdo buscar un núcleo significativo que pudiera expresarse en un frío enunciado. ¡Qué es lo que no se pide a  nuestra visión y a nuestra comprensión!.  Un árbol de doradas flores, pero no un árbol cualquiera, sino el árbol de la gracia, y no en su acabada presencia de objeto, sino en el momento mismo en que surge desde la fresca savia de la tierra. Esto no lograría convencer al entendimiento, que en todo busca semejanzas y afinidades externas; y, sin embargo, este lenguaje comparativo es tan verdadero y tan válido, que todas las dudas desaparecen ante la conciencia de que eso es realmente así, de que así y no de otro modo es el árbol de que aquí se trata.

(Igual cosa acontece con el soneto de Lope de Vega:

(Suelta mi manso, mayoral extraño

pues otro tienes de tu igual decoro;

deja la prenda que en el alma adoro,

perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño

Y no le engañen tus collares de oro;

Toma en albricias este blanco toro

Que a las primeras yerbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino

Pardo, encrespado, y los ojuelos tiene

Como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,

Suelta y verásle si a mi choza viene,

Que aún tienen sal las manos de su dueño).

3**.- TEMPLE DE ÁNIMO Y ESTILO.**

No debemos esquivar por más tiempo la siguiente pregunta: ¿con qué derecho estamos tomando el poema lírico como ejemplo de la poesía general?. A eso responderemos que el poema lírico tiene una generalidad ejemplar, en el sentido de que en él aflora la ley esencial de toda creación poética, lírica o no. ¡Y por qué?. Porque en el poema lírico el “qué”, el contenido objetivo, con todo lo que tiene de materialidad y exterioridad, se ve absorbido por el “cómo”, por la manera como está configurado, por la forma verbal atemplada por el estado de ánimo; en una palabra, por el estilo.

La funesta tendencia a comprender a deshacer –mejor dicho- la obra literaria partiendo del tema, no puede combatirse más eficazmente que por el contacto con los poemas líricos. No hay mejor manera de adiestrar la mirada y hacer ver que el contenido objetivo, como tal, no es ni vale nada en la obra poética, y que en ella lo esencial no es la materia, sino el temple que la empapa, no la verdad exterior, sino la interior, y esto no hay mejor manera de ejemplificarlo que con la poesía lírica.

Confrontaré aquí cuatro estrofas en que domina un mismo motivo: el paisaje de luna:

Cuando la plateada luna se asoma por las ramas

Y sobre l prado vierte su luz adormecida

Y canta el ruiseñor,

Vago yo tristemente de mata en mata (12).

Es un paisaje de luna blando, suave, desleído en débil resplandor, trémulo de mansa queja y callada melancolía; podríamos hablar de “sensibilidad”. En cambio:

Ha salido la luna,

Las estrellitas doradas

En el cielo brillan luminosas y claras.

El bosque se alza negra y calla.

Y de los prados sube

La blanca niebla, milagrosamente (13).

Este paisaje lunar está penetrado del temple de ánimo de un hombres sereno y puro, piadoso y reconcentrado; su estructura es clara y articulada; podríamos intitularlo “Recogimiento”. Por otra parte:

Adivino en el oriente

Brillo y luego de la luna,

Sauces de esbelto ramaje.

Jugueteando entre las olas.

Por las sombras agitadas

Tiembla mágica la luna;

Por los ojos entra el fresco,

Serenándonos el alma (14).

Otra vez un paisaje lunar; pero ¡cuán nuevo, cuán diverso!. Transparente, espiritualizado, y al mismo tiempo de misteriosa semioscuridad. Deberíamos llamarlo “Presentimiento”. Y por fin:

Yace el estival ocaso

Sobre el bosque y verdes prados.

Luna de oro en azul cielo

Con sus rayos nos conforta (15).

Delicada agrupación de impresiones multicolores, degustadas por lo que tienen de delicioso; expresión de una proyección afectiva en el objeto. Su título: “Goce”.

(Igual diversidad en estas otras poesías:

(Bajo la calma del sueño

calma lunar de luminosa seda,

la noche,

como si fuera

el blando cuerpo del silencio,

dulcemente en la inmensidad se acuesta.

(La luna va por el agua.

¡Cómo está el cielo tranquilo!

Va segando lentamente

El temblor viejo del río

Mientras que una rama joven

La toma por espejito.

(He venido por la senda

con un ramito de rosas

del campo.

Tras la montaña

Nacía  la luna roja;

La suave brisa del río

Daba frescura a la sombra;

Un sapo triste cantaba

En su flauta melodiosa;

Sobre la colina había

Una estrella melancólica...

He venido por la senda

Con un ramito de rosas).

Así  pues, un mismo tema nos dice cosas muy distintas en  cada caso; un solo contenido objetivo puede reflejar temples diferentes del hombre; de lo que se trata no es de la identidad externa del motivo, sino de la variada significación vital y del tono anímico, en cada caso diferente.

Veamos otros  ejemplos. Primero, cuatro poemas sobre la fuente:

¡Reluciente plata, con la que se aúna

las anchas sombras de tilos ramosos!

Tú júbilo manso, refrescante y sereno

Lo conocen todos.

Susurran, murmuran las líquidas fuentes,

De ellas manó todo este verdor.

Lamentan temblando y temen ya ahora

la nevada estación (16).

Si el ritmo está medido de acuerdo con un esquema preciso y riguroso (nótese el acierto con que alternan la elevación y el descenso), la forma está imbuida de razonada luminosidad; la impresión objetiva se va configurando clara y distintamente, cada uno de los rasgos queda fijado por una palabra adicional, cuidadosamente seleccionada. Es característico que el tercero y cuarto versos de la primera estrofa no manifiestan con una figuración la sensación de júbilo, sino que se expresa directamente la conciencia del gozo experimentado; también es significativo que los versos finales hacen culminar la impresión de conjunto en una interpretación mental: las fuentes se convierten en imagen de lo transitorio.

Muy distinto es este otro poema:

Oye, que la flauta llora,

Y las frescas fuentes corren,

Leves caen los tonos de oro,

¡Calma, calma, y escuchemos!.

¡Dulce ruego, suave anhelo,

que nos acaricia el alma!

Por la noche que me envuelve

Llega a mi la luz del canto (17).

Al suelto enlace rítmico corresponde la musicalidad y lo vaporoso de la forma. Todas las cosas se ligan y se confunden entre sí: lo visto, lo oído, lo sentido: “leves caen (impresión táctil) los tonos (impresión auditiva) de oro (impresión visual)”. Y más aún: “llega a mi la luz del canto” (¡)[13] A las fuentes mismas sólo se les dedica un verso, y aun se mencionan principalmente por ser frescas y corrientes; y es que no se trata de la reproducción plástica de una figura precisa y limitada, sino de la captación vaga de un objeto que es signo del alma. Veamos los otros dos ejemplos:

Asciende el chorro, y cayendo llena

La rueda de marmórea taza.

Que ya revuelta se desborda

Al fondo de otra taza baja;

Y ésta da, que está colmada,

Su oleaje hirviente a otra taza,

Y todas dan y todas toman

Y fluyen y descansan (18).

Dos pilas, una a la otra superando,

De un antiguo y redondo borde en mármol;

De la más alta, agua que suavemente se inclina

Hacia el agua que abajo está esperando

Silente ante el murmullo de la conversadora

Y mostrándole, como en la palma de la mano,

Secretamente, cielo tras lo verde

Y lo umbrío, como un objeto extraño.

Ella misma, apacible y sin nostalgia,

Extendiéndose en círculos por el hermoso vaso;

Más soñadoramente y gota a gota, a veces.

  Por líquenes colgantes deslizándose

  Hasta la superficie final que, desde abajo.

     Sonreír hace a su taza, por los cambios (19) [14]

El contraste entre las dos actitudes humanas no podría ser más evidente. En un caso hay un alejamiento contemplativo respecto a la impresión objetiva; en el otro, un entregarse a la esencia de las cosas. En uno, la animante captación de una forma rigurosamente ensamblada y netamente redondeada; en el otro, un sensitivo sumirse en las más leves palpitaciones, en las vibraciones  más finas, en las más tenues ramificaciones del mismos acaecer objetivo. Allá están frente a frente el objeto de significación espiritual y la sosegada conciencia de él, aquí hay un fundirse con la vida del objeto. Allá se interpela a las cosas vislumbrando el símbolo; aquí se habla desde las cosas, desde el interior de ellas.

O compárese el Cuadro otoñal (Herbstbild) de Hbeel con el poema de otoño de Georg Trakl:

¡No he visto como éste un día de otoño!

En calma -¿respiramos?- está el aire:

Y sin embargo, por doquiera caen

De cada árbol el sol hace caer en la tierra (20).

Y Trakl:

Un sol de otoño, débil, vacilante

La fruta se desprende de los árboles.

Mora el silencio en ámbitos azules,

En una sola prolongada tarde.

Voces de bronce; dobles de difunto;

Y aquel animal blanco se desploma.

Roncas canciones de morenas niñas

Se desvanecen al caer las hojas.

         Ocaso lleno de silencio y vino;

Guitarras que gotean dolorosas.

Y a la suave lámpara de dentro

Retornas tú como si fuera en sueños (21).

En Hebbed, lo que se expresa es el otoño puro, clemente, maduro; en Trakl, en cambio,  el otoñal desvanecerse, dispersarse, morir. En Hebbel, la atmósfera es luminosa y clara; en Trakl, espectral y como embrujada. En Hebbel  hay un ambiente alegre y libre; en Trakl, uno de melancólica decadencia.

(Parecido es el contraste entre la Estrofa al viento del otoño, de Carlos Pellicer, y Un loco, de Antonio Machado:

(Oh viento del otoño, tus olas regocijan las danzas pastorales y en tu caudal paseo mueves dulces señales en la flor de la espiga.  ¡Maravilloso viento del otoño!.

Tu espíritu sacude los huertos coronados de frutas:

Y tu sutil presencia aligera los gajos henchidos.

Pera de plata, manzana pintada o despintada,

Higo como el crepúsculo dulcísimo y sombrío.

Tu brazo y tu ala estremecen los árboles

Y se oye el ruido oscuro de los frutos que caen,

¡Oh viento del otoño, maravilloso viento

del otoño!).

(Y Machado:

(Es una tarde mustia y desabrida

de un otoño sin frutos, en la tierra

estéril y raída

donde la sombra de un centauro yerra.

Por un camino en la árida llanura,

Entre álamos marchitos

A solas con su sombra y su locura.

Va el loco, hablando a gritos.

Lejos se ven sombríos estepares,

Colinas con malezas y cambrones,

Y ruinas de viejos encinares,

Coronando los agrios serrijones.

El loco vocifera

A solas con su sombra y su quimera).

En resumen: lo que la poesía quiere decirnos no lo captamos con la mirada fija en el tema y el motivo, sino entregándonos al modo de presentación henchida de temple de ánimo y de su atemperada significación.

El temple de ánimo no tiene nada que ver con el “humor”, en el sentido habitual de “estar de mal temple”: no implica nada festivo ni sentimental, sino que quiere decir que la persona en su totalidad está templada, atemperada, sintonizada, en cierta forma, y sin que en ello intervenga el capricho o la voluntad. No podemos provocar un temple de ánimo; éste surge dentro de nosotros y nos invade.

La misma insípida destemplanza que caracteriza a lo cotidiano no por eso deja de ser menos temple de ánimo que, digamos, una nostalgia angustiosa o una serenidad imperturbable, el aburrimiento no lo es menos que la alegría; la melancolía no menos que la euforia; la casta sobriedad de un Matthias Claudius no menos que los arrobamientos extasiados de un Brentano; la cristalina luminosidad de un Lessmg no menos que el sombrío duelo de un Lenau.

Además, no cabe considerar el temple de ánimo como cosa “puramente subjetiva”. Por lo común se piensa que el estado de ánimo es algo en extremo mudable, algo que cambia de hombre a hombre, de hora en hora, de momento en momento, de manera incontrolable e impremeditadas que no es sino el fantasma gótico acompañante de nuestra vida propiamente dicha de nuestra vida objetivamente organizada; que sólo es el leve hálito que circunda lo estable y duradero en nosotros.

Esta idea hace que la poesía, en cuanto poetización de estados de ánimo humanos, se considere una y otra vez como un encanto que no compromete, como pura cáscara, como cobertura in esencial; los contenidos objetivos, se piensa, como los que conoce la experiencia precientífica o el conocimiento científico, constituyen el núcleo sólido, la verdadera sustancia de la poesía; la cáscara que la envuelve puede ser atractiva, seductora, de buen gusto, pero en el fondo todo eso es y seguirá siendo fútil engaño.

  El pensamiento existencialista ha hecho posible que la comprensión de la poesía vuelva la espalda a esa falsa concepción. Heidegger habla de la fuerza reveladora del temple de ánimo; Jaspers, de su virtud iluminadora. En este nuestro estar templados, atemperados, y por medio de él, se pone de manifiesto lo que ocurre en lo más profundo de nuestro ser; el temple de ánimo nos coloca ante nosotros mismos, traiciona algo de las secretas profundidades de nuestra verdadera situación [15]

      Porque revela, ilumina y hace patente, el temple de ánimo es “verdadero”; y por serlo –sólo por serlo- puede la poesía, poetizadora de los temples de ánimo humanos, poseer algo así como una “verdad interior”. Eso que en la trama de nuestra existencia no son sino chispazos sueltos ocurre en la poesía con reconcentrada receptividad y concentrada expresividad; la atemperada revelación de nuestro ser más auténtico.

      Así, pues, la poesía arraiga en el fondo prístino del ser humano, que escapa a toda intervención planeada y a toda confección intelectual. El que un paisaje de luna se presente en tal o cual forma y coloración; el que una fuente o el otoño se nos ofrezcan así o de otro modo, todo eso está decidido de antemano por el temple de ánimo que los alumbra en cada caso.

**NOTAS:**

[1]  Extraído del libro homónimo. Editorial F.C.E. México,  1979.

[2] Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, pp. 275 y 288.

[3]  “Corazón, mi corazón, ¿en qué irá a parar todo esto? - ¿qué es lo que te oprime tanto? - ¡Cuán extraña y nueva vida! – No te reconozco ya” (Goethe).

[4]  “¡Dormir, dormir, sólo dormir! -¡No despertar ni soñar! –De aquellas penas que me hirieron –apenas un leve recuerdo. –Que cuando la plenitud de la vida –resuene en lo profundo de mi tranquilidad. –yo me esconda más en mi embozo, -y cierre los ojos aún más” (Hebbel).

[5]   “De ahí del oriente, de ahí del poniente –me rodea la adversidad; -cuanto mejores son mis intenciones, -más me abate la desgracia; -y sin embargo, quiero resistir, quiero de férrea cinta –rodear, con paciencia, mi corazón, -quiero un acerado escudo –llevar siempre en defensa. –Desgracia, ruge y brama.- yo lucharé contigo, -te destruiré, hagas lo que hagas.- Bien puedes comenzar a afilar –tus venablos, más y más, -y con fuerzas y mañas –armar tu ejército infernal, -quiero, pese a todo, ganar la batalla, -si la paciencia me da escudo y armas” (Schottel, siglo XVII).

[6]  “No cantéis con canto lúgubre- la soledad de la noche. –No, que ella ¡oh, hermosas! –está hecha para la compañía.- Por eso, en el largo día.- recuérdalo, querido corazón: -todo día tiene su tormento- y la noche su placer” (Goethe).

[7]  Véase el texto alemán en el Apéndice, número 1.

[8]  “¿Azulado frescor!- ¿Cielo y altura! –Dorados peces- en el mar pululan” (Goethe). –“Turbiamente se extinguió el bochornoso día estival, -sordo y lúgubre suena el golpe de mi remo; -estrellas, estrellas- si ya es de noche-, -estrellas, ¿por qué no habéis salido aún?” (Conrad Ferdinand Meyer).

[9]  “El sagrado aliento de las estrellas silenciosamente flota en el aire por la lejanía y llega hacia mí” (Brentano).- “Insomne noche; murmurar de lluvia –en vela está mi corazón, y escucha- cómo corren los tiempos que pasaron, - o cómo avanza el tiempo venidero” (Lenau).

[10]  “¿Oh, es tan sombría la estancia de la muerte! –Resuena tan horrendo cuando se mueve”.

[11]  Para una determinación de la esencia de la realidad poética, véase mi ensayo sobre lo poético (Das Dichterische) en la revista Die Sammlung, junio-julio de 1946.

[12]  Para el concepto del “Tal –cómo”, cf. el ensayo de Haecker intitulado Lyrik und Metaphysik, reproducido en Christentum und Kultur.

[13]  (Cf. En  Juan Ramón Jiménez: “¡Oh, qué sonido de oro que se va- de oro que ya se va a la eternidad; -qué triste nuestro oído, de escuchar- ese oro que se va a la eternidad...”).

[14]  Traducción de Luis di Lorio con algunos retoques. (T.).

[15] En Heidegger el problema es ontológico; en Jaspers es ético-metafísico, contraste que se manifiesta también en el concepto que cada uno tiene del temple de ánimo. Véase mi libro Existenzphilosophie. Eine Einführung in Heidegger und Jaspers. Leipzig, 1934. Habría que completar y acentuar el contraste ahí intentado con una referencia a la que Jaspers denomina “razón” (Vernunft) y desarrolla como polo opuesto, dentro del pensamiento, a la “existencia” (Existenz).

**"LA FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN" POR EDGAR ALLAN POE**

[](http://4.bp.blogspot.com/-YPZckW2igUM/T05mvgbGoEI/AAAAAAAAFQA/n8F7oRt05ec/s1600/Edgar+Allan+Poe.jpg)

En una nota que en estos momentos tengo a la vista, Charles Dickens dice lo siguiente, refiriéndose a un análisis que efectué del mecanismo de *Barnaby Rudge:*"¿Saben, dicho sea de paso, que Godwin escribió su *Caleb Williams*al revés? Comenzó enmarañando la materia del segundo libro y luego, para componer el primero, pensó en los medios de justificar todo lo que había hecho".

Se me hace difícil creer que fuera ése precisamente el modo de composición de Godwin; por otra parte, lo que él mismo confiesa no está de acuerdo en manera alguna con la idea de Dickens. Pero el autor de *Caleb Williams*era un autor demasiado entendido para no percatarse de las ventajas que se pueden lograr con algún procedimiento semejante.

Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de este nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel. Sólo si se tiene continuamente presente la idea del desenlace podemos conferir a un plan su indispensable apariencia de lógica y de causalidad, procurando que todas las incidencias y en especial el tono general tienda a desarrollar la intención establecida.

Creo que existe un radical error en el método que se emplea por lo general para construir un cuento. Algunas veces, la historia nos proporciona una tesis; otras veces, el escritor se inspira en un caso contemporáneo o bien, en el mejor de los casos, se las arregla para combinar los hechos sorprendentes que han de tratar simplemente la base de su narración, proponiéndose introducir las descripciones, el diálogo o bien su comentario personal donde quiera que un resquicio en el tejido de la acción brinde la ocasión de hacerlo.

A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar. Teniendo siempre a la vista la originalidad (porque se traiciona a sí mismo quien se atreve a prescindir de un medio de interés tan evidente), yo me digo, ante todo: entre los innumerables efectos o impresiones que es capaz de recibir el corazón, la inteligencia o, hablando en términos más generales, el alma, ¿cuál será el único que yo deba elegir en el caso presente?

Habiendo ya elegido un tema novelesco y, a continuación, un vigoroso efecto que producir, indago si vale más evidenciarlo mediante los incidentes o bien el tono o bien por los incidentes vulgares y un tono particular o bien por una singularidad equivalente de tono y de incidentes; luego, busco a mi alrededor, o acaso mejor en mí mismo, las combinaciones de acontecimientos o de tomos que pueden ser más adecuados para crear el efecto en cuestión.

He pensado a menudo cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y que pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización.

Me sería imposible explicar por qué no se ha ofrecido nunca al público un trabajo semejante; pero quizá la vanidad de los autores haya sido la causa más poderosa que justifique esa laguna literaria. Muchos escritores, especialmente los poetas, prefieren dejar creer a la gente que escriben gracias a una especie de sutil frenesí o de intuición extática; experimentarían verdaderos escalofríos si tuvieran que permitir al público echar una ojeada tras el telón, para contemplar los trabajosos y vacilantes embriones de pensamientos. La verdadera decisión se adopta en el último momento, ¡a tanta idea entrevista!, a veces sólo como en un relámpago y que durante tanto tiempo se resiste a mostrarse a plena luz, el pensamiento plenamente maduro pero desechado por ser de índole inabordable, la elección prudente y los arrepentimientos, las dolorosas raspaduras y las interpolación. Es, en suma, los rodamientos y las cadenas, los artificios para los cambios de decoración, las escaleras y los escotillones, las plumas de gallo, el colorete, los lunares y todos los aceites que en el noventa y nueve por ciento de los casos son lo peculiar del histrión literario.

Por lo demás, no se me escapa que no es frecuente el caso en que un autor se halle en buena disposición para reemprender el camino por donde llegó a su desenlace.

Generalmente, las ideas surgieron mezcladas; luego fueron seguidas y finalmente olvidadas de la misma manera.

En cuanto a mí, no comparto la repugnancia de que acabo de hablar, ni encuentro la menor dificultad en recordar la marcha progresiva de todas mis composiciones. Puesto que el interés de este análisis o reconstrucción, que se ha considerado como un desiderátum en literatura, es enteramente independiente de cualquier supuesto ideal en lo analizado, no se me podrá censurar que salte a las conveniencias si revelo aquí el *modus operandi*con que logré construir una de mis obras. Escojo para ello *El cuervo*debido a que es la más conocida de todas. Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquélla avanzó hacia su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosa propias de un problema matemático.

Puesto que no responde directamente a la cuestión poética, prescindamos de la circunstancia, si lo prefieren, la necesidad, de que nació la intención de escribir un poema tal que satisficiera al propio tiempo el gusto popular y el gusto crítico.

Mi análisis comienza, por tanto, a partir de esa intención.

La consideración primordial fue ésta: la dimensión. Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión; porque cuando son necesarias dos sesiones se interponen entre ellas los asuntos del mundo, y todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente. Pero, habida cuenta de que *coeteris paribus,*ningún poeta puede renunciar a todo lo que contribuye a servir su propósito, queda examinar si acaso hallaremos en la extensión alguna ventaja, cual fuere, que compense la pérdida de unidad aludida. Por el momento, respondo negativamente. Lo que solemos considerar un poema extenso en realidad no es más que una sucesión de poemas cortos, es decir, de efectos poéticos breves. Es inútil sostener que un poema no es tal sino en cuanto eleva el alma y te reporta una excitación intensa: por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración. Por eso, al menos la mitad del "Paraíso perdido" no es más que pura prosa: hay en él una serie de excitaciones poéticas salpicadas inevitablemente de depresiones. En conjunto, la obra toda, a causa de su extensión excesiva, carece de aquel elemento artístico tan decisivamente importante: totalidad o unidad de efecto.

En lo que se refiere a las dimensiones hay, evidentemente, un límite positivo para todas las obras literarias: el límite de una sola sesión. Ciertamente, en ciertos géneros de prosa, como *Robinson Crusoe,*no se exige la unidad, por lo que aquel límite puede ser traspasado: sin embargo, nunca será conveniente traspasarlo en un poema. En el mismo límite, la extensión de un poema debe hallarse en relación matemática con el mérito del mismo, esto es, con la elevación o la excitación que comporta; dicho de otro modo, con la cantidad de auténtico efecto poético con que pueda impresionar las almas. Esta regla sólo tiene una condición restrictiva, a saber: que una relativa duración es absolutamente indispensable para causar un efecto, cualquiera que fuere.

Teniendo muy presentes en mí ánimo estas consideraciones, así como aquel grado de excitación que nos situaba por encima del gusto popular y por debajo del gusto crítico, concebí ante todo una idea sobre la extensión idónea para el poema proyectado: unos cien versos aproximadamente. En realidad cuenta exactamente ciento ocho.

Mi pensamiento se fijó seguidamente en la elevación de una impresión o de un efecto que causar. Aquí creo que conviene observar que, a través de este trabajo de construcción, tuve siempre presente la voluntad de lograr una obra universalmente apreciable.

Me alejaría demasiado de mi objeto inmediato presente si me entretuviese en demostrar un punto en que he insistido muchas veces: que lo bello es el único ámbito legítimo de la poesía. Con todo, diré unas palabras para presentar mi verdadero pensamiento, que algunos amigos míos se han apresurado demasiado a disimular. El placer a la vez más intenso, más elevado y más puro no se encuentra -según creo- más que en la contemplación de lo bello. Cuando los hombres hablan de belleza no entienden precisamente una cualidad, como se supone, sino una impresión: en suma, tienen presente la violenta y pura elevación del alma -no del intelecto ni del corazón- que ya he descrito y que resulta de la contemplación de lo bello. Ahora bien, yo considero la belleza como el ámbito de la poesía, porque es una regla evidente del arte que los efectos deben brotar necesariamente de causas directas, que los objetos deben ser alcanzados con los medios más apropiados para ello -ya que ningún hombre ha sido aún bastante necio para negar que la elevación singular de que estoy tratando se halle más fácilmente al alcance de la poesía. En cambio, el objeto verdad, o satisfacción del intelecto, y el objeto pasión, o excitación del corazón, son mucho más fáciles de alcanzar por medio de la prosa aunque, en cierta medida, queden también al alcance de la poesía.

En resumen, la verdad requiere una precisión, y la pasión una familiaridad (los hombres verdaderamente apasionados me comprenderán) radicalmente contrarias a aquella belleza, que no es sino la excitación -debo repetirlo- o el embriagador arrobamiento del alma.

De todo lo dicho hasta el presente no puede en modo alguno deducirse que la pasión ni la verdad no puedan ser introducidas en un poema, incluso con beneficio para éste; ya que pueden servir para aclarar o para potenciar el efecto global, como las disonancias por contraste. Pero el auténtico artista se esforzará siempre en reducirlas a un papel propicio al objeto principal que se pretenda, y además en rodearlas, tanto como pueda, de la nube de belleza que es atmósfera y esencia de la poesía. En consecuencia, considerando lo bello como mi terreno propio, me pregunté entonces: ¿cuál es el tono para su manifestación más alta? Éste había de ser el tema de mi siguiente meditación. Ahora bien, toda la experiencia humana coincide en que ese tono es el de la tristeza. Cualquiera que sea su parentesco, la belleza, en su desarrollo supremo, induce a las lágrimas, inevitablemente, a las almas sensibles. Así, pues, la melancolía es el más idóneo de los tonos poéticos.

Una vez determinados así la dimensión, el terreno y el tono de mi trabajo, me dediqué a la busca de alguna curiosidad artística e incitante, que pudiera actuar como clave en la construcción del poema: de algún eje sobre el que toda la máquina hubiera de girar; empleando para ello el sistema de la introducción ordinaria. Reflexionando detenidamente sobre todos los efectos de arte conocidos o, más propiamente, sobre todo los medios de efecto -entendiendo este término en su sentido escénico-, no podía escapárseme que ninguno había sido empleado con tanta frecuencia como el estribillo. La universalidad de éste bastaba para convencerme acerca de su intrínseco valor, evitándome la necesidad de someterlo a un análisis. En cualquier caso, yo no lo consideraba sino en cuanto susceptible de perfeccionamiento; y pronto advertí que se encontraba aún en un estado primitivo. Tal como habitualmente se emplea, el estribillo no sólo queda limitado a las composiciones líricas, sino que la fuerza de la impresión que debe causar depende del vigor de la monotonía en el sonido y en la idea. Solamente se logra el placer mediante la sensación de identidad o de repetición. Entonces yo resolví variar el efecto, con el fin de acrecentarlo, permaneciendo en general fiel a la monotonía del sonido, pero alterando continuamente el de la idea: es decir, me propuse causar una serie continua de efectos nuevos con una serie de variadas aplicaciones del estribillo, dejando que éste fuese casi siempre parecido.

Habiendo ya fijado estos puntos, me preocupé por la naturaleza de mi estribillo: puesto que su aplicación tenía que ser variada con frecuencia, era evidente que el estribillo en cuestión había de ser breve, pues hubiera sido una dificultad insuperable variar frecuentemente las aplicaciones de una frase un poco extensa. Por supuesto, la facilidad de variación estaría proporcionada a la brevedad de una frase. Ello me condujo seguidamente a adoptar como estribillo ideal una única palabra. Entonces me absorbió la cuestión sobre el carácter de aquella palabra. Habiendo decidido que habría un estribillo, la división del poema en estancias resultaba un corolario necesario, pues el estribillo constituye la conclusión de cada estrofa. No admitía duda para mí que semejante conclusión o término, para poseer fuerza, debía ser necesariamente sonora y susceptible de un énfasis prolongado: aquellas consideraciones me condujeron inevitablemente a la *o*larga, que es la vocal más sonora, asociada a la *r,*porque ésta es la consonante más vigorosa.

Ya tenía bien determinado el sonido del estribillo. A continuación era preciso elegir una palabra que lo contuviese y, al propio tiempo, estuviese en el acuerdo más armonioso posible con la melancolía que yo había adoptado como tono general del poema. En una búsqueda semejante, hubiera sido imposible no dar con la palabra *nevermore*(nunca más). En realidad, fue la primera que se me ocurrió.

El siguiente fue éste: ¿cuál será el pretexto útil para emplear continuamente la palabra *nevermore?*Al advertir la dificultad que se me planteaba para hallar una razón válida de esa repetición continua, no dejé de observar que surgía tan sólo de que dicha palabra, repetida tan cerca y monótonamente, había de ser proferida por un ser humano: en resumen, la dificultad consistía en conciliar la monotonía aludida con el ejercicio de la razón en la criatura llamada a repetir la palabra. Surgió entonces la posibilidad de una criatura no razonable y, sin embargo, dotada de palabra: como lógico, lo primero que pensé fue un loro; sin embargo, éste fue reemplazado al punto por un cuervo, que también está dotado de palabra y además resulta infinitamente más acorde con el tono deseado en el poema.

Así, pues, había llegado por fin a la concepción de un cuervo. ¡El cuervo, ave de mal agüero!, repitiendo obstinadamente la palabra *nevermore*al final de cada estancia en un poema de tono melancólico y una extensión de unos cien versos aproximadamente. Entonces, sin perder de vista el superlativo o la perfección en todos los puntos, me pregunté: entre todos los temas melancólicos, ¿cuál lo es más, según lo entiende universalmente la humanidad? Respuesta inevitable: ¡la muerte! Y, ¿cuándo ese asunto, el más triste de todos, resulta ser también el más poético? Según lo ya explicado con bastante amplitud, la respuesta puede colegirse fácilmente: cuando se alíe íntimamente con la belleza. Luego la muerte de una mujer hermosa es, sin disputa de ninguna clase, el tema más poético del mundo; y queda igualmente fuera de duda que la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro.

Tenía que combinar entonces aquellas dos ideas: un amante que llora a su amada perdida. Y un cuervo que repite continuamente la palabra *nevermore.*No sólo tenía que combinarlas, sino además variar cada vez la aplicación de la palabra que se repetía: pero el único medio posible para semejante combinación consistía en imaginar un cuervo que aplicase la palabra para responder a las preguntas del amante. Entonces me percaté de la facilidad que se me ofrecía para el efecto de que mi poema había de depender: es decir, el efecto que debía producirse mediante la variedad en la aplicación del estribillo.

Comprendí que podía hacer formular la primera pregunta por el amante, a la que respondería el cuervo: *nevermore;*que de esta primera pregunta podía hacer una especie de lugar común, de la segunda algo menos común, de la tercera algo menos común todavía, y así sucesivamente, hasta que por último el amante, arrancado de su indolencia por la índole melancólica de la palabra, su frecuente repetición y la fama siniestra del pájaro, se encontrase presa de una agitación supersticiosa y lanzase locamente preguntas del todo diversas, pero apasionadamente interesantes para su corazón: unas preguntas donde se diesen a medias la superstición y la singular desesperación que halla un placer en su propia tortura, no sólo por creer el amante en la índole profética o diabólica del ave (que, según le demuestra la razón, no hace más que repetir algo aprendido mecánicamente), sino por experimentar un placer inusitado al formularlas de aquel modo, recibiendo en el *nevermore*siempre esperado una herida reincidente, tanto más deliciosa por insoportable.

Viendo semejante facilidad que se me ofrecía o, mejor dicho, que se me imponía en el transcurso de mi trabajo, decidí primero la pregunta final, la pregunta definitiva, para la que el *nevermore*sería la última respuesta, a su vez: la más desesperada, llena de dolor y de horror que concebirse pueda.

Aquí puedo afirmar que mi poema había encontrado su comienzo por el fin, como debieran comenzar todas las obras de arte: entonces, precisamente en este punto de mis meditaciones, tomé por vez primera la pluma, para componer la siguiente estancia:

*¡Profeta! Aire, ¡ente de mal agüero! ¡Ave o demonio, pero profeta siempre!*

*Por ese cielo tendido sobre nuestras cabezas, por ese Dios que ambos adoramos,*

*di a esta alma cargada de dolor si en el Paraíso lejano*

*podrá besar a una joven santa que los ángeles llaman Leonor,*

*besar a una preciosa y radiante joven que los ángeles llaman Leonor".*

*El cuervo dijo: "¡Nunca más!."*

Sólo entonces escribí esta estancia: primero, para fijar el grado supremo y poder de este modo, más fácilmente, variar y graduar, según su gravedad y su importancia, las preguntas anteriores del amante; y en segundo término, para decidir definitivamente el ritmo, el metro, la extensión y la disposición general de la estrofa, así como graduar las que debieran anteceder, de modo que ninguna aventajase a ésta en su efecto rítmico. Si, en el trabajo de composición que debía subseguir, yo hubiera sido tan imprudente como para escribir estancias más vigorosas, me hubiera dedicado a debilitarlas, conscientemente y sin ninguna vacilación, de modo que no contrarrestasen el efecto de *crescendo.*Podría decir también aquí algo sobre la versificación. Mi primer objeto era, como siempre, la originalidad. Una de las cosas que me resultan más inexplicables del mundo es cómo ha sido descuidada la originalidad en la versificación. Aun reconociendo que en el ritmo puro exista poca posibilidad de variación, es evidente que las variedades en materia de metro y estancia son infinitas: sin embargo, durante siglos, ningún hombre hizo nunca en versificación nada original, ni siquiera ha parecido desearlo.

Lo cierto es que la originalidad -exceptuando los espíritus de una fuerza insólita- no es en manera alguna, como suponen muchos, cuestión de instinto o de intuición. Por lo general, para encontrarla hay que buscarla trabajosamente; y aunque sea un positivo mérito de la más alta categoría, el espíritu de invención no participa tanto como el de negación para aportarnos los medios idóneos de alcanzarla.

Ni qué decir tiene que yo no pretendo haber sido original en el ritmo o en el metro de *El cuervo.*El primero es troqueo; el otro se compone de un verso octómetro acataléctico, alternando con un heptámetro cataléctico que, al repetirse, se convierte en estribillo en el quinto verso, y finaliza con un tetrámetro cataléctico. Para expresarme sin pedantería, los pies empleados, que son troqueos, consisten en una sílaba larga seguida de una breve; el primer verso de la estancia se compone de ocho pies de esa índole; el segundo, de siete y medio; el tercero, de ocho; el cuarto, de siete y medio; el quinto, también de siete y medio; el sexto, de tres y medio. Ahora bien, si se consideran aisladamente cada uno de esos versos habían sido ya empleados, de manera que la originalidad de *El cuervo*consiste en haberlos combinado en la misma estancia: hasta el presente no se había intentado nada que pudiera parecerse, ni siquiera de lejos, a semejante combinación. El efecto de esa combinación original se potencia mediante algunos otros efectos inusitados y absolutamente nuevos, obtenidos por una aplicación más amplia de la rima y de la aliteración.

El punto siguiente que considerar era el modo de establecer la comunicación entre el amante y el cuervo: el primer grado de la cuestión consistía, naturalmente, en el lugar. Pudiera parecer que debiese brotar espontáneamente la idea de una selva o de una llanura; pero siempre he estimado que para el efecto de un suceso aislado es absolutamente necesario un espacio estrecho: le presta el vigor que un marco añade a la pintura. Además, ofrece la ventaja moral indudable de concentrar la atención en un pequeño ámbito; ni que decir tiene que esta ventaja no debe confundirse con la que se obtenga de la mera unidad de lugar.

En consecuencia, decidí situar al amante en su habitación, en una habitación que había santificado con los recuerdos de la que había vivido allí. La habitación se describiría como ricamente amueblada: con objeto de satisfacer las ideas que ya expuse acerca de la belleza, en cuanto única tesis verdadera de la poesía.

Habiendo determinado así el lugar, era preciso introducir entonces el ave: la idea de que ésta penetrase por la ventana resultaba inevitable. Que al amante supusiera, en el primer momento, que el aleteo del pájaro contra el postigo fuese una llamada a su puerta era una idea brotada de mi deseo de aumentar la curiosidad del lector, obligándole a aguardar; pero también del deseo de colocar el efecto incidental de la puerta abierta de par en par por el amante, que no halla más que oscuridad, y que por ello puede adoptar en parte la ilusión de que el espíritu de su amada ha venido a llamar... Hice que la noche fuera tempestuosa, primero para explicar que el cuervo buscase la hospitalidad; también para crear el contraste con la serenidad material reinante en el interior de la habitación.

Así, también, hice posarse el ave sobre el busto de Palas para establecer el contraste entre su plumaje y el mármol. Se comprende que la idea del busto ha sido suscitada únicamente por el ave; que fuese precisamente un busto de Palas se debió en primer lugar a la relación íntima con la erudición del amante y en segundo término a causa de la propia sonoridad del nombre de Palas.

Hacia mediados del poema, exploté igualmente la fuerza del contraste con el objeto de profundizar la que sería la impresión final. Por eso, conferí a la entrada del cuervo un matiz fantástico, casi lindante con lo cómico, al menos hasta donde mi asunto lo permitía. El cuervo penetra con un tumultuoso aleteo.

*No hizo ni la menor reverencia, no se detuvo, no vaciló ni un minuto;*

*pero con el aire de un señor o de una dama, colgóse sobre la puerta de mi habitación.*

En las dos estancias siguientes, el propósito se manifiesta aún más:

*Entonces aquel pájaro de ébano, que por la gravedad de su postura y la severidad*

*de su fisonomía inducía a mi triste imaginación a sonreír:*

*"Aunque tu cabeza", le dije, "no lleve ni capote ni cimera,*

*ciertamente no eres un cobarde, lúgubre y antiguo cuervo partido de las riberas de la noche.*

*¡Dime cuál es tu nombre señorial en las riberas de la noche plutónica".*

*El cuervo dijo: "¡Nunca más!".*

*Me maravilló que aquel desgraciado volátil entendiera tan fácilmente la palabra,*

*si bien su respuesta no tuvo mucho sentido y no me sirvió de mucho;*

*porque hemos de convenir en que nunca más fue dado a un hombre vivo*

*el ver a un ave encima de la puerta de su habitación,*

*a un ave o una bestia sobre un busto esculpido encima de la puerta de su habitación,*

*llamarse un nombre tal como "¡Nunca más!".*

Preparado así el efecto del desenlace, me apresuro a abandonar el tono fingido y adoptar el serio, más profundo: este cambio de tono se inicia en el primer verso de la estancia que sigue a la que acabo de citar:

M*as el cuervo, posado solitariamente en el busto plácido, no profirió..., etc.*

A partir de este momento, el amante ya no bromea; ya no ve nada ficticio en el comportamiento del ave. Habla de ella en los términos de una triste, desgraciada, siniestra, enjuta y augural ave de los tiempos antiguos y siente los ojos ardientes que le abrasan hasta el fondo del corazón. Esa transición de su pensamiento y esa imaginación del amante tienen como finalidad predisponer al lector a otras análogas, conduciendo el espíritu hacia una posición propicia para el desenlace, que sobrevendrá tan rápida y directamente como sea posible. Con el desenlace propiamente dicho, expresado en el *jamás*del cuervo en respuesta a la última pregunta del amante -¿encontrará a su amada en el otro mundo?-, puede considerarse concluido el poema en su fase más clara y natural, la de simple narración. Hasta el presente, todo se ha mantenido en los límites de lo explicable y lo real.

Un cuervo ha aprendido mecánicamente la única palabra *jamás;*habiendo huido de su propietario, la furia de la tempestad le obliga, a medianoche, a pedir refugio en una ventana donde aún brilla una luz: la ventana de un estudiante que, divertido por el incidente, le pregunta en broma su nombre, sin esperar respuesta. Pero el cuervo, al ser interrogado, responde con su palabra habitual, *nunca más:*palabra que inmediatamente suscita un eco melancólico en el corazón del estudiante; y éste, expresando en voz alta los pensamientos que aquella circunstancia le sugiere, se emociona ante la repetición del *jamás.*El estudiante se entrega a las suposiciones que el caso le inspira; mas el ardor del corazón humano no tarda en inclinarle a martirizarse, así mismo y también por una especie de superstición a formularle preguntas que la respuesta inevitable, el intolerable *"nunca más",*le proporcione la más horrible secuela de sufrimiento, en cuanto amante solitario. La narración en lo que he designado como su primera fase o fase natural, halla su conclusión precisamente en esa tendencia del corazón a la tortura, llevada hasta el último extremo: hasta aquí, no se ha mostrado nada que pase los límites de la realidad.

Pero, en los temas manejados de esta manera, por mucha que sea la habilidad del artista y mucho el lujo de incidentes con que se adornen, siempre quedan cierta rudeza y cierta desnudez que dañan la mirada de la persona sensible. Dos elementos se exigen eternamente: por una parte, cierta suma de complejidad, dicho con mayor propiedad, de combinación; por otra cierta cantidad de espíritu sugestivo, algo así como una vena subterránea de pensamiento, invisible e indefinido. Esta última cualidad es la que le confiere a la obra de arte el aire opulento que a menudo cometemos la estupidez de confundir con el ideal. Lo que transmuta en prosa -y prosa de la más baja estofa-, la pretendida poesía de los que se denominan trascendentalistas, es justamente el exceso en la expresión del sentido que sólo debe quedar insinuado, la manía de convertir la corriente subterránea de una obra en la otra corriente, visible en la superficie.

Convencido de ello, añadí las dos estancias que concluyen el poema, porque su calidad sugestiva había de penetrar en toda la narración antecedente. La corriente subterránea del pensamiento se muestra por primera vez en estos versos:

*Arranca tu pico de mi corazón y precipita tu espectro lejos de mi puerta.*

*El cuervo dijo: "Nunca más".*

Quiero subrayar que la expresión "de mi corazón" encierra la primera expresión poética. Estas palabras, con la correspondiente respuesta, *jamás,*disponen el espíritu a buscar un sentido moral en toda la narración que se ha desarrollado anteriormente.

Entonces el lector comienza a considerar el cuervo como un ser emblemático pero sólo en el último verso de la última estancia puede ver con nitidez la intención de hacer del cuervo el símbolo del recuerdo fúnebre y eterno.

*Y el cuervo, inmutable, sigue instalado, siempre instalado*

*sobre el busto plácido de Palas, justo encima de la puerta de mi habitación;*

*y sus ojos parecen los ojos de un demonio que medita;*

*y la luz de la lámpara, que le chorrea encima, proyecta su sombra en el suelo;*

*y mi alma, fuera del círculo de aquella sombra que yace flotando en el suelo, no podrá elevarse ya más, ¡nunca más*

**1846**

**LA MÚSICA DE LA POESÍA**

**POR T. S. ELIOT**

[](http://2.bp.blogspot.com/-cd2Ierp-djQ/UAtHBqbwWTI/AAAAAAAAFq4/7_q_VDXgMtA/s1600/T.+S.+Eliot+VII.jpg)

**EL POETA**, cuando habla o describe sobre poesía, tiene determinadas virtudes y determinadas limitaciones: si sólo tenemos en cuenta éstas, apreciaremos mejor aquéllas –una preocupación que recomiendo a poetas y lectores, cuando tengan que decir algo acerca de la poesía. Jamás he podido releer mis escritos en prosa sin sufrir un serio embarazo: eludo la prueba, y consecuentemente no tomo en consideración todas las afirmaciones que en diversas ocasiones haya hecho; con frecuencia he de repetir lo que haya dicho antes, e igualmente he de contradecirme de continuo. Pero creo que los escritos críticos de los poetas, de los que en el pasado han habido muy respetables ejemplos, deben gran parte de su interés al hecho de que, tras la mente del poeta, si no como su propósito ostensible, éste siempre trata de defender la clase de poesía que escribe, o formular la que le gustaría escribir. Muy en particular, cuando es joven, y ocupado activamente en defender la clase de poesía que practica, él juzga la poesía del pasado en relación con la suya: y su gratitud por aquellos poetas desaparecidos de los que aprendió, así como su indiferencia por aquellos otros cuyos propósitos han sido extraños al suyo, son seguramente exagerados. Es menos juez que abogado. Su conocimiento puede ser hasta parcial: pues sus estudios quizá le hayan llevado a concentrarse en determinados autores y despreciar otros. Cuando hace teorías acerca de la creación poética, lo más probable es que esté generalizando un determinado tipo de experiencia; cuando se aventura en problemas de estética, lo probable es que sea menos –y no más– competente que el filósofo; y en última instancia, quizá no haga más que registrar, para la mejor información del filósofo, los datos de su propia introspección. Lo que escribe sobre poesía, en suma, debe valorizarse en relación con la poesía que él escribe. Debemos, pues, volver al especialista, al conocedor, para la comprobación de los hechos, y al más reconocido crítico si deseamos un juicio imparcial. El crítico, ciertamente, debe tener algo de especialista, y éste algo de crítico.

Hay otro hecho, otro hecho más particular en que difiere el conocimiento del especialista con el del practicante en asuntos de versificación. En esto quizá fuera más prudente hablar sólo de lo que a mí respecta. Nunca me ha sido posible retener los nombres de los pies y metros, o dar el debido respeto a las reglas aceptadas de la métrica de los versos. En la escuela me gustaba mucho recitar a Homero o a Virgilio –claro que a mi manera. Quizá tenía entonces una sospecha instintiva de que nadie realmente sabía cómo pronunciar correctamente el griego, o qué mezcla de esta lengua con ritmos nativos apreció el oído romano en los versos de Virgilio; quizá únicamente tuviera un instinto de pereza defensiva. Cuando llegó el tiempo de aplicar reglas de medida al verso inglés, con sus muy marcados acentos y sus variables valores silábicos, yo deseaba saber por qué una línea era buena y otra mala; y esto jamás la métrica me lo pudo decir. La única manera de aprender a manejar cualquier clase de verso inglés parecía ser por asimilación e imitación, identificándose uno tanto en la obra de un determinado poeta que se pudiera producir un derivativo reconocible. Esto no quiere decir que yo considerara el estudio analítico de la métrica, de las formas abstractas que sonaban tan extraordinariamente diferentes cuando eran usadas por diferentes poetas, como una manera absurda de perder el tiempo. Nada más yo pensaba que el estudio de la anatomía nunca nos enseñaría cómo hacer que una gallina pusiera sus huevos. No puedo recomendar otra manera de estudiar griego o latín si no es con la ayuda de las reglas de métrica establecidas por los gramáticos mucho tiempo después de que la mayor parte de las poesías fueron escritas: pero si nos fuera posible revivir estas lenguas de tal modo que pudiéramos hablarlas y oírlas como sus propios autores, estoy seguro de que veríamos estas reglas con positiva indiferencia. Estamos obligados a aprender una lengua muerta por medio de métodos artificiales, y nuestros sistemas de enseñanza, por otro lado, tienen que ser aplicados a discípulos que en su mayoría sólo están capacitados para una lengua moderna. Y hasta en el estudio de la poesía de nuestra propia lengua, encontramos la clasificación de metros, de líneas con diferentes cantidades de sílabas y acentos colocados en diferentes lugares, lo suficientemente útil en un principio, como el mapa simplificado de un intrincado territorio: pero es sólo el estudio, no de la poesía sino de los poemas, el que puede educar nuestro oído. Y no por medio de reglas, o por una imitación fría, sino por esa imitación más profunda que sólo puede lograrse por el análisis del estilo. Cuando imitábamos a Shelley, no era tanto por el deseo de escribir a su manera, como por la invasión del yo adolescente por Shelley, la cual hizo esa manera de Shelley; es decir, la única forma posible por entonces de escribir.

La práctica de la versificación inglesa ha sido, sin duda, afectada por el conocimiento de las reglas de la prosodia; y queda para el especialista histórico el determinar la influencia del latín sobre los grandes innovadores como Wyatt y Surrey. El gran gramático Otto Jespersen ha sostenido que la estructura de la gramática inglesa ha sido mal entendida en nuestros esfuerzos de conformarla a las categorías del latín –como en el supuesto “subjuntivo”. En la historia de la versificación, sin embargo, no existe la cuestión de que si los poetas han entendido o no han entendido los ritmos del lenguaje al imitar modelos extranjeros: debemos de aceptar las prácticas de los grandes poetas del pasado, puesto que son prácticas en las que hemos ejercitado nuestro oído y en las que siempre debe de ejercitarse. Creo que un número de influencias extranjeras han enriquecido el alcance y variedad del verso inglés. Algunos eruditos clásicos sostienen –y éste es un asunto fuera de mi competencia– que la medida original de la poesía latina, era rítmica más que silábica, que fue alterada por la influencia de una lengua muy diferente –el griego– y que regresó a algo que se aproximaba a sus formas primitivas, en poemas como el ‘Pervigilium Veneris’ y los himnos cristianos. De ser cierto esto, no puede menos que sospechar que para una audiencia culta de la época de Virgilio, parte del placer en la poesía consistía en la presencia dentro de ella de dos sistemas o estructuras métricas, en un arreglo como de contrapunto: placer hasta para una audiencia que no fuera suficientemente hábil en el análisis de la experiencia. De igual modo, quizá la belleza de una buena parte de la poesía inglesa se deba a la presencia de más de una estructura métrica en ella. Intentos deliberados de idear metros ingleses tomados de modelos latinos han dado resultados demasiado fríos. Entre los de mayor éxito pueden centrarse algunos ejercicios de Campion, en su breve pero muy poco leído tratado de métrica; entre los más notables fracasos, según mi opinión, pueden citarse los experimentos de Robert Bridges –y daría todas sus ingeniosas invenciones por sus primeros y más tradicionales poemas. Pero cuando un poeta ha asimilado íntegramente la poesía latina de tal manera que su movimiento vivifique su verso sin deliberada artificialidad –como en Milton y en algunos poemas de Tennyson– el resultado no puede menos de considerarse como uno de los grandes triunfos de la versificación inglesa.

Lo que creo que tenemos, en la poesía inglesa, es una amalgama de sistemas originados en fuentes diversas (aunque no quisiera usar la palabra “sistema” pues sugiere una invención consciente más que un crecimiento): una amalgama parecida a la amalgama de razas, y seguramente debida en parte a orígenes raciales. Los ritmos de los anglosajones, celtas, normandos, franceses, ingleses y escoceses, han dejado sus huellas en la poesía inglesa, al igual que los ritmos del latín y, en diversas épocas, los del francés, italiano y español. Como acontece en los seres humanos de una raza compuesta, en que rasgos diferentes pueden preponderar en diferentes individuos, y hasta en los miembros de una misma familia, de igual modo en un compuesto poético este o aquel elemento puede congeniar mejor con éste o aquel poeta o con tal o cual período. La clase de poesía que se nos da está determinada, de tiempo en tiempo, por la influencia de tal o cual literatura contemporánea en una lengua extranjera; o por circunstancias que hacen un período de nuestro pasado más atrayente que otro; o por el prevaleciente énfasis en la educación. Hay, sin embargo, una ley en la naturaleza más poderosa que cualquiera de estas corrientes variables, o influencias de fuera o del pasado: la ley de que la poesía no debe apartarse demasiado del lenguaje ordinario a que estamos acostumbrados a usar y oír diariamente. Ya sea rítmica o silábica, rimada o no rimada, formal o libre, la poesía no puede darse el lujo de perder su contacto con el cambiante lenguaje de la comunicación común y corriente.

Parecerá extraño que cuando me propongo hablar de la “música” de la poesía, ponga tanto énfasis en la conversación. Pero me gustaría recordar antes que nada que la música de la poesía no es algo que exista fuera y aparte del significado. De otra manera, tendríamos poesía de gran belleza musical que no tuviera ningún sentido, y puedo asegurar que jamás me he encontrado con tal clase de poesía. Las aparentes excepciones muestran sólo una diferencia de grado: hay poemas en los que nos emocionamos por su música, y damos por sabido su significado, de igual manera que hay poemas en que nos preocupamos por su significado, emocionándonos su música sin que lo notemos. Tomemos un ejemplo aparentemente extremoso –el verso sin sentido de Edward Lear. Su falta de sentido, su disparate, no es en realidad una vacuidad de sentido: es una parodia del sentido y en eso radica su sentido. The Jumblies es un poema de aventuras, y de nostalgia por el romance de viajes y exploraciones remotos; “The Yongy-Bongy-Bo” y “The Dong with a Luminous Nose” son poemas de una pasión irrecompensable –verdaderos “blues”. Gozamos la música que es de calidad superior, y gozamos la sensación de irresponsabilidad en el sentido. O tomemos un poema de otro tipo, el “Blue Closet” de William Morris. Es un poema delicioso, aunque no pueda yo explicar qué significa y dudo que el autor por su parte pudiera hacerlo. Tiene un efecto parecido al de una runa o un talismán, pero runas y talismanes son formulas muy prácticas y eficientes para producir resultados definitivos, como el de sacar una vaca de un pantano. Mas su intención obvia (y creo que el autor en esto triunfa) es la de producir el efecto de un sueño. No es necesario, a fin de gozar el poema, saber qué es lo que significa el sueño; pero los seres humanos tienen la firmísima creencia de que los sueños siempre significan algo: han creído –y muchos creen todavía– que los sueños revelan los secretos del futuro; la ortodoxa creencia moderna es la de que los sueños revelan los secretos –al menos los más horribles– del pasado. Es algo común observar que el significado de un poema puede escapar del todo a la paráfrasis. No es en cambio tan común observar que el significado de un poema tenga un alcance mucho mayor que el que se propuso su autor, y algo remoto de sus orígenes. Uno de los más obscuros poetas modernos fué el escritor francés Stephane Mallarmé, de quien los franceses dicen con frecuencia que su lenguaje es tan peculiar que sólo los extranjeros pueden entenderlo. El finado Roger Fry, y su amigo Charles Mauron, publicaron una traducción al inglés con anotaciones a fin de desentrañar el significado: cuando me enteré de que un soneto difícil fue inspirado al contemplar una pintura en el techo reflejada sobre la superficie pulida de una mesa, o al contemplar la luz de la espuma reflejada en un vaso de cerveza, lo único que puedo decir es que esto quizá sea una correcta embriología, pero que no es el significado. Si un poema nos emociona, es que ha significado algo, tal vez algo importante para nosotros; si no nos emociona, entonces es, como poesía, sin significado u objeto alguno. Podemos ser afectados fuertemente al escuchar la recitación de un poema en un idioma del que no entendamos ni palabra; pero si después se nos dice que el poema es sólo paja y no significa nada, pensaremos entonces que fuimos engañados –esto no era un poema sino únicamente una imitación de música instrumental. Si, como nos enteramos, solamente una parte del significado puede parafrasearse, esto se debe a que el poeta ya está ocupado con los límites de la conciencia, más allá de los cuales las palabras fracasan, aunque el significado aún exista. Un poema puede significar muy diferentes cosas a diferentes lectores, y todos estos significados pueden ser diferentes del que quiso darle su autor. Por ejemplo, el autor pudo bien haber escrito alguna experiencia muy peculiar y personal, que él vio sin ninguna relación con algo del mundo exterior; sin embargo, para el lector el poema puede llegar a ser la expresión de una situación general, así como alguna experiencia privada suya. La interpretación del lector puede diferir de la del autor y ser igualmente válida –quizá hasta superior; Tal vez haya más en un poema de lo que el autor sea capaz de darse cuenta. Las diferentes interpretaciones posiblemente no sean sino formulaciones parciales de una cosa; las ambigüedades quizá se deban al hecho de que el poema signifique más, no menos, de lo que el lenguaje ordinario pueda comunicar.

Así, mientras la poesía intenta llevar algo más de lo que puede transportarse en los ritmos de la prosa, queda siempre, al final de cuentas, una persona conversando con otra; y esto es igualmente cierto si se canta, ya que el canto es otra forma de conversar. La estrecha relación que hay entre la poesía y la conversación no es un asunto del cual podamos obtener leyes exactas. Toda revolución en poesía está apta para ser, y a veces para anunciarse como tal, un regreso al lenguaje cotidiano. Esta fue la revolución que Wordsworth anunció en sus prefacios, y no se equivocó, pero una revolución semejante fue llevada a cabo un siglo antes por Oldham, Waller, Denham y Dryden; y la misma revolución se efectuó nuevamente un poco más de un siglo después. Los partidarios de una revolución desarrollan el nuevo idioma poético en una u otra dirección; lo pulen o perfeccionan: mientras que el lenguaje hablado continúa cambiando, y el poético pasando de moda. Quizá por hoy no nos demos cuenta de lo natural que habrá sonado el lenguaje de Dryden a los más sensitivos de sus contemporáneos. Ninguna poesía, por supuesto, jamás es exactamente al lenguaje que el poeta habla y escucha: pero tiene que estar en tal relación con el lenguaje de su época que el lector o el oyente pueda decir: “así es como yo hablaría si yo pudiera hablar en poesía”. Y he aquí la razón de por qué los mejores contemporáneos puedan darnos una sensación de entusiasmo y una especie de plenitud diferentes a cualquier sentimiento que una poesía, aun de mayores vuelos, del pasado, pueda despertar en nosotros.

La música de la poesía, por tanto, debe ser una música latente en el lenguaje ordinario de su tiempo. Y esto significa también que debe estar latente en el lenguaje ordinario del lugar del poeta. Y no es que trate en las líneas que corren de declamar en contra de la ubicuidad del inglés “estandarizado” u oficial, o el de las radiodifusoras nacionales. Si todos fuéramos a hablar igual, no habría más discusión sobre por qué no escribimos igual: pero mientras no llegue ese tiempo –y espero que sea pospuesto por muchos años– es obligación del poeta usar el lenguaje que oye a su alrededor, aquel con el que está más familiarizado. Siempre recordaré la impresión que me produjo W. B. Yeats leyendo versos en voz alta. Oírle recitar sus propios poemas era reconocer cuánto se necesita de la manera irlandesa de hablar a fin de encontrar y realzar las bellezas de la poesía irlandesa: oír a Yeats recitando William Blake era una experiencia de índole diversa, más de asombro que de satisfacción. Por supuesto que no se desea que el poeta reproduzca exactamente el idioma cotidiano suyo, ni el de su familia, ni el de sus amigos, ni el de su distrito: sino que lo que ahí encuentre sea el material con el que haga su poesía. Está obligado, como el escultor, a ser leal al material con que trabaja; con los sonidos que él escucha debe hacer su melodía y su armonía.

Sería un error, sin embargo, pensar que toda poesía tiene que ser melodiosa, o que la melodía es algo más que uno de los componentes de la música de las palabras. Ciertas poesías están escritas para ser cantadas; la mayor parte de las poesías, en nuestros tiempos, están compuestas para ser habladas –y hay muchas otras cosas de que hablar, del murmullo de las abejas o el arrullo de las palomas en los olmos inmemoriales. La disonancia, y hasta la cacofonía, tienen su lugar: de igual manera que en un poema de cierta longitud tiene que haber ciertas transiciones entre los pasajes de mayor y menor intensidad, para dar un ritmo de fluctuante emoción, tan esencial a la estructura musical del todo; y los pasajes de menor intensidad deben ser con relación al nivel dentro del cual el poema está concebido, prosaicos –de modo que, en el sentido implícito del contenido, pueda decirse que ningún poeta es capaz de escribir un poema de cierta amplitud si no es un maestro de lo prosaico[1](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200020&script=sci_arttext#n1).

Lo que importa, pues, es el poema en su integridad: y si el poema entero no necesita ser, y con frecuencia no lo debiera ser, del todo melodioso, se llega a la conclusión de que un poema no sólo está hecho de “palabras bellas”. Tengo dudas de si, desde el punto de vista del sonido solo, una palabra cualquiera es más o menos bella que otra –dentro de su propio lenguaje, pues el problema de que algunos lenguajes no son tan bellos como otros es asunto muy diverso. Las palabras feas son aquellas impropias para la compañía en que se encuentran colocadas; hay palabras que son feas por su crudeza o por deterioro; hay palabras que son feas por su origen extraño o por mal nacidas (v.g. televisión): pero no creo que palabra alguna bien sentada en su propio lenguaje sea bella o fea. La música de una palabra está, por decirlo así, en un punto de intersección: nace de su estrecha relación con las palabras que inmediatamente le preceden o le siguen, e indefinidamente con el total del contexto; y de otra relación, aquella de su inmediato significado, dentro de ese contexto, con todos los significados que haya tenido en otros contextos, es decir, con su mayor o menor riqueza de asociación. No todas las palabras, obviamente, son iguales de rica y bien situadas: es parte del arte del poeta colocar las más ricas entre las más pobres, en los lugares exactos, y no podemos recargar mucho un poema con las primeras –ya que sólo en determinados momentos una palabra puede servir para insinuar la historia completa de un lenguaje y una civilización. Esta es una “alusividad” que no es la moda o excentricidad de determinado tipo de poesía; sino una alusividad que radica en la naturaleza de las palabras, y que concierne igualmente a cualquier clase de poetas. Mi propósito aquí es el de insistir en que un “poema musical” es un poema que tiene una forma, un molde musical de sonido una forma musical de los significados secundarios de las palabras que componen el poema, y que estas dos formas o moldes son indisolubles y forman un todo único. Y si se objeta que es sólo el sonido puro, aparte del significado, a quien pueda aplicarse correctamente el adjetivo “musical”, como contestación únicamente reafirmaría mi aserción previa de que el sonido de un poema es, como el significado, una mera abstracción del poema.

La historia del verso blanco ilustra dos interesantes y relacionados puntos: la dependencia en el lenguaje y la notable diferencia, en lo que es prosódicamente la misma forma, entre el verso blanco dramático y el verso blanco empleado para fines épicos, filosóficos, meditativos e idílicos. La dependencia del verso al lenguaje es mucho más directa en la poesía dramática que en cualquier otra. En la mayoría de las clases de poesía, la necesidad de su apelación por el lenguaje contemporáneo se reduce según la amplitud que se conceda a la idiosincrasia personal: un poema de Gerard Hopkins, por ejemplo, quizá suene demasiado extraño y remoto con relación a la manera cómo nos expresamos nosotros –o mejor dicho, a la manera como se expresaron nuestros padres y abuelos; pero Hopkins da la impresión de que su poesía tiene la fidelidad necesaria a su manera de pensar y hablar consigo mismo. Más en el verso dramático el poema habla sucesivamente a través de todos sus personajes, a través del medio de una compañía de actores dirigidos por un empresario, y de diferentes actores y diferentes empresarios en diferentes lugares: su lenguaje debe ser comprensivo de todas las voces, pero actual y presente, en un plano más profundo de lo que es necesario cuando el poeta habla solamente para él. Algunos de los últimos versos de Shakespeare son muy elaborados y peculiares: pero continúan siendo el lenguaje no de una persona, sino de un mundo de personas. Están compuestos con el lenguaje de hace trescientos años; sin embargo, cuando los oímos bien dichos nos olvidamos de la distancia del tiempo –tal como se nos dan más patentemente en uno de sus dramas, de los cuales Hamlet es el primero, que pueden muy propiamente representarse en trajes modernos. En los tiempos de Otway el verso blanco dramático ya era artificial y en los mejores casos reminiscente; y cuando llegamos a los dramas en verso del siglo XIX, de los cuales “The Cenci” sea probablemente el más grandioso, es muy difícil tener y conservar una ilusión de realidad. Casi todos los grandes poetas del siglo pasado ensayaron el teatro en verso. Este teatro, que muy contada gente lee más de una vez, es considerado con respeto, como poesía de primera clase; y su insipidez se atribuye al hecho de que sus autores, aunque grandes poetas, eran amateurs en el teatro. Pero aun cuando los poetas hubieran tenido grandes dotes naturales para el teatro, o se hubieran esforzado por adquirir el oficio, sus obras habrían sido igualmente ineficaces, a menos que sus talentos y experiencias teatrales les hubieran hecho ver la necesidad de emplear una diferente clase de versificación. No es principalmente falta de argumento, o falta de acción, o momentos álgidos, o realización imperfecta de personajes, o falta de eso que se llama “teatro”, lo que hacen estas obras tan faltas de vida; es, sobre todas las cosas, el ritmo de su lenguaje, lo que no podemos en ningún momento asociar a ningún ser humano, excepto a un recitador de poesías.

Hasta en el potente manejo del verso blanco dramático de Dryden vemos una grave deterioración. Hay magníficos pasajes en All for Love: no obstante, los personajes de Dryden por momentos hablan más naturalmente en los dramas heroicos que escribió en pareados rimados, que en los que se pensarían fueran los más naturales, por estar compuestos en verso blanco –aunque con menos naturalidad en inglés que los personajes de Corneille y Racine en francés. Las causas del apogeo y declinación de cualquier forma de arte son siempre complejas, y siempre podemos señalar o descubrir un número de causas accesorias, aunque parece que queda una más profunda que se escapa a toda formulación: por ahora no quisiera adelantar ninguna razón de por qué la prosa ha venido a desplazar el verso en el teatro. Pero me parece que una razón de por qué el verso blanco no puede emplearse más en el drama, consiste en que mucha poesía no dramática, y gran poesía no dramática, ha sido escrita en los últimos trescientos años. Nuestras mentes están saturadas de estas obras no dramáticas, en lo que es formalmente la misma clase de versos. Si pudiéramos imaginar, en un vuelo de fantasía, que Milton apareciese antes que Shakespeare, éste hubiera llegado a descubrir o emplear un medio muy diferente del que usó y perfeccionó. Milton manejó el verso blanco como nadie lo ha hecho ni creo que lo haga: y al hacer esto contribuyó más que ningún otro poeta a hacerlo imposible para el drama: aunque, por otro lado, estemos inclinados a creer que el verso blanco dramático ha agotado sus recursos, y no tenga futuro de ninguna especie. Ciertamente, Milton hizo casi imposible el verso blanco para un par de generaciones posteriores. Fueron los precursores de Wordsworth –Thomson, Young, Cowper– quienes hicieron los primeros esfuerzos para rescatar dicho verso de la degradación en que los imitadores de Milton, en el siglo XVIII, lo habían sumergido. Hay bastante, y muy variado, magnífico verso blanco en el siglo XIX: el más cercano al lenguaje coloquial es el de Brownin –aunque, significativamente más en sus monólogos que en sus obras de teatro.

Una generalización como ésta no implica ningún juicio acerca de la relativa estatura de los poetas. Unicamente es llamar la atención a la profunda diferencia que existe entre el verso dramático y el de otras clases: una diferencia en la música, que es una diferencia en la relación con el lenguaje corrientemente hablado. Esto me lleva al siguiente punto: que la tarea del poeta diferirá, no sólo en lo relativo a su constitución personal, sino al período en que vive. En determinados períodos, la tarea ha consistido en explorar las posibilidades musicales del convencionalismo, establecido entre la relación del idioma del verso y el del lenguaje hablado; en otros, la tarea ha sido captar los cambios en el lenguaje coloquial, que son fundamentalmente cambios en pensamiento y sensibilidad. Este movimiento cíclico tiene también una gran influencia sobre nuestro juicio crítico. En un tiempo como el nuestro, cuando una renovación de la dicción poética, similar a aquella traída por Wordsworth, ha sido exigida (haya o no haya sido satisfactoriamente realizada), estamos inclinados, en nuestros juicios acerca del pasado, a exagerar la importancia de los innovadores a costillas de la reputación de los propagadores: lo que parecerá, seguramente, a una época posterior, nuestra excesiva adulación de Donne y depreciación de Milton.

Me parece haber dicho lo suficiente para aclarar mi creencia de que la tarea del poeta no es única y exclusivamente la de efectuar una revolución en el lenguaje. No sería deseable, aunque fuera posible, vivir en un estado de perpetua revolución: la avidez por una continua novedad de dicción y métrica es tan perjudicial como la adhesión obstinada al idioma de nuestros antepasados. Hay tiempos de exploración y tiempos de desarrollo del territorio conquistado. El poeta que hizo más por el idioma inglés fue Shakespeare: y él realizó, en un breve espacio de tiempo, la tarea de dos poetas. En otras partes ya he intentado señalar su doble logro: aquí sólo quiero decir, brevemente, que el desarrollo del verso de Shakespeare puede, en términos muy generales, dividirse en dos períodos. Durante el primero, va lentamente adaptando su forma al lenguaje coloquial: de tal modo que cuando escribe “Antony and Cleopatra”, ya había imaginado un medio por el cual cualquier cosa que un personaje dramático tuviera que decir, elevado o bajo, “poético” o “prosaico”, pudiera ser dicho con naturalidad y belleza. Llegando a esto, comienza a elaborar. En el primer período –el poeta empieza con “Venus and Adonnis”, pero que había ya comenzado, en “Love’s Labour’s Lost”, a ver lo que tenía que hacer– va de lo artificial a lo simple, de lo duro a lo ágil. En sus últimas obras de teatro, en cambio, va de lo simple hacia lo elaborado. Se preocupa con la otra tarea del poeta haciendo el trabajo de dos poetas en el intervalo de una vida humana, que es experimentar y ver hasta qué punto de elaborada, de complicada, podría hacerse la música sin que perdiera su contacto con el lenguaje coloquial, y sin que sus personajes dejaran de ser verdaderos seres humanos. Este es el poeta de “Cymbeline”, “The Winter’s Tale”, “Pericles”, y “The Tempest”. De los poetas cuyo deseo de experimentación los llevó únicamente por esta dirección, Milton es sin duda el más grande maestro. Podríamos pensar que Milton, al explorar la música instrumental del lenguaje, deja algunas veces de hablar contemporáneamente un idioma social; podríamos pensar que Wordsworth, al tratar de recobrar el idioma social, a veces pasa los límites y llega a ser pedestre; pero con frecuencia es cierto que sólo yendo muy lejos es cómo podemos saber dónde posiblemente lleguemos; aunque se necesita ser un gran poeta para justificar tan peligrosas aventuras. Hasta ahora, sólo he hablado de versificación y no de estructura poética; y creo que es tiempo de recordar que la música del verso no es un asunto de líneas, sino del poema entero. Esta es la única manera de entrar a la discutida cuestión de las formas poéticas y del verso libre. En las obras teatrales de Shakespeare puede, en algunas de sus escenas, descubrirse un dibujo musical; y en sus más perfectas obras, a través de todas y cada una de ellas. Es una música de imágenes y de sonidos: Wilson Knight ha demostrado en su examen de varias de estas obras cuánto interviene en el efecto total el uso de imágenes periódicas, e imágenes predominantes, a través de una obra. Una comedia o un drama de Shakespeare es una estructura musical demasiado compleja; las estructuras más fácilmente aprehensibles son las formas del soneto, de la oda formal, de la balada, de la villanela, del rondel, o de la sextina. A veces se dice que la poesía moderna ha descartado formas como éstas. He visto, sin embargo, signos de un regreso hacia ellas; y ciertamente, creo que la tendencia regresiva para fijar, y hasta elaborar, modelos es permanente, tan permanente como la necesidad de un estribillo o de un coro en la canción popular. Algunas formas son más apropiadas a un lenguaje que otras, y todas son más apropiadas a unos períodos que a otros. En determinado momento la estrofa es una correcta y natural concreción o formalización del lenguaje en un modelo. Pero la estrofa –y cuanto más elaborada, cuanto más reglas se observan en su justa ejecución, más se realiza esto– tiende a fijarse en el idioma del momento de su perfección. Rápidamente pierde contacto con el cambiante lenguaje coloquial, al ser parte integrante de la perspectiva mental de una generación anterior; se desacredita cuando se emplea únicamente por aquellos escritores que, no teniendo impulsos para concebir, recurren a vaciar su sentimentalismo líquido en un molde ya hecho y en el que vanamente esperan que cuaje. En un soneto perfecto, lo que más se admira no es tanto la habilidad del autor para adaptarse al modelo, como su habilidad y fuerza con que obliga al modelo a ajustarse a lo que él tiene que decir. Sin esta capacidad, que es contingente de la época y del genio individual, el resto es a lo sumo virtuosidad; y cuando un elemento musical es el único elemento, eso también desaparece. Las formas elaboradas regresan: pero siempre habrá períodos en que se dejarán a un lado.

Por lo que respecta al “verso libre”, expresé mi punto de vista hace veinticinco años al decir que ningún verso es libre para el hombre que quiera hacer algo bueno en poesía. Nadie mejor que yo puede afirmar que una gran cantidad de prosa mala ha sido escrita bajo el nombre de verso libre: aunque el que sus autores hayan escrito prosa mala o verso malo, en este o aquel estilo, me parece un asunto sin importancia. Sólo un mal poeta puede considerar el verso libre como una liberación de la forma. Ese verso fue una rebelión en contra de la forma muerta, y una preparación para una forma nueva o para la resurrección de la antigua; fue una insistencia en la unidad interior que es esencial y peculiar de todo el poema, y no en la unidad externa que es general y típica. El poema es antes que la forma, en el sentido de que una forma nace en el deseo e intento de alguien por decir algo; del mismo modo que un sistema de prosodia es sólo una formulación de las identidades en los ritmos de una sucesión de poetas influenciados unos por otros.

Hay que romper y rehacer las formas: pienso, sin embargo, que cualquier lenguaje, mientras sea el mismo lenguaje, impone sus leyes y restricciones y permite sus propias licencias, dicta sus propios ritmos y sus moldes de sonido. Y un lenguaje siempre está cambiando; sus incrementos en vocabulario, en sintaxis, pronunciación y entonación- y hasta su deterioración a la larga – deben aceptarse por el poeta y obtener de ellos el mejor partido. El, a su vez, tiene el privilegio de contribuir al desarrollo y mantener la calidad, la capacidad del lenguaje para expresar con amplitud, y sutil graduación, el sentimiento y la emoción; su principal tarea es la de responder al cambio y la de hacerlo consciente y luchar contra la degradación de las normas que aprendió del pasado. Las libertades que se tomen han de ser para beneficio del mismo orden.

Dejo a otros el que señalen la etapa en que se encuentra por hoy el verso contemporáneo. Me imagino que se podrá estar de acuerdo en que si la producción poética de los últimos veinte años es digna de ser clasificada, deberá catalogarse en uno de esos períodos de búsqueda por un adecuado y moderno idioma coloquial. Aún tenemos un buen camino que recorrer en la invención de un medio poético para el teatro, un medio por el cual podamos oír el lenguaje de los seres humanos contemporáneos, en el que los personajes dramáticos puedan expresar la poesía más pura sin hinchazón, y por el que puedan transmitir el mensaje más sencillo sin que caigan en lo absurdo. Cuando llegamos al punto en que el idioma poético se estabiliza, entonces puede muy bien venir un período de elaboración musical. Creo que un poeta gana mucho con el estudio de la música: sólo que no podría decir qué cantidad de conocimiento de técnica musical sería la deseable, ya que yo mismo soy un ignorante en la materia. Mas creo que las propiedades musicales que más deben interesar al poeta, son el sentido del ritmo y el sentido de la estructura. Me parece que sería posible para un poeta trabajar siguiendo muy de cerca las analogías musicales: el resultado sería un efecto de artificialidad: pero sé que un poema, o un pasaje de un poema, tiende primero a realizarse, a concretarse en la forma de un ritmo determinado antes de que alcance una expresión en palabras, y que este ritmo puede dar a luz la idea y la imagen; y estoy seguro de que ésta no es una experiencia exclusivamente mía. El uso de temas recurrentes es tan propio de la poesía como el de la música. Existen posibilidades para el verso que tienen cierta analogía con el desarrollo de un tema a través de grupos diferentes de instrumentos; hay posibilidades de transiciones en un poema comparables a los diferentes movimientos de una sinfonía o un cuarteto; hay posibilidades de un arreglo contrapuntístico del asunto y materia. Es en la sala de conciertos, más que en el teatro de ópera, donde el germen de un poema puede iniciarse. Sobre este asunto no puedo decir más, y dejo el tema a aquellos que tengan una educación musical. Pero me gustaría, para terminar, recordar nuevamente las dos tareas de la poesía, las dos direcciones en que el lenguaje, en diferentes épocas, debe ser trabajado: es decir, que por más lejos que vaya en elaboración musical, hay que esperar el momento en que la poesía vuelva de nuevo al lenguaje hablado. Los mismos problemas surgen, y siempre en nuevas formas; y la poesía tiene siempre frente a sí, como dijo F. S. Oliver de la política, “una eterna aventura”.

(Traducción de O.G.B.)

**NOTAS**

[1](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200020&script=sci_arttext" \l "1) Esta es la doctrina complementaria de aquella de la línea o pasaje de “prueba” de Matthew Arnold: la prueba de la grandeza de un poeta está en la manera como escribe la parte menos intensa, aunque estructuralmente vital, de su obra.

**Publicado en la Revista *Atenea*, Año XX, Volumen LXXIII, Nº 219, Concepción, septiembre de 1943.**

**EL ENIGMA DE LA POESÍA**

**POR JORGE LUIS BORGES**

[](http://3.bp.blogspot.com/-nxNstmSfH3A/VGsxJ5daMMI/AAAAAAAAKfQ/2Keis8Xnua0/s1600/Jorge+Luis+Borges+III.jpg)

  Me gustaría, en principio, avisarles con claridad de lo que cabe esperar -o, mejor, de lo que no han de esperar- de mí. Me doy cuenta de que incluso he cometido un error al titular mi primera conferencia. El título es, si no nos equivocamos, «El enigma de la poesía", y el énfasis recae, evidentemente, en la primera palabra, «enigma". Así que ustedes podrían pensar que el enigma es lo más importante. O, lo que aún sería peor, podrían pensar que me he engañado a mí mismo al creer que, en alguna medida, he descubierto el verdadero sentido del enigma. La verdad es que no tengo ninguna revelación que ofrecer. He pasado la vida leyendo, analizando, escribiendo (o intentándolo) y disfrutando. He descubierto que esto último es lo más importante. Embebido en la poesía, he llegado a una conclusión final sobre el asunto. Es verdad que, cada vez que me he enfrentado a la página en blanco, he sabido que debía volver a descubrir la literatura por mí mismo. Pero de nada me vale el pasado. Así que, como he dicho, sólo puedo ofrecerles mis perplejidades. Tengo cerca de setenta años. He dedicado la mayor parte de mi vida a la literatura, y sólo puedo ofrecerles dudas.

El gran escritor y sonador inglés Thomas de Quincey escribió -en alguna de las miles de páginas de sus catorce volúmenes- que descubrir un problema nuevo era tan importante como descubrir la solución de uno antiguo. Pero yo ni siquiera puedo ofrecerles esto; sólo puedo ofrecerles perplejidades clásicas. Y, sin embargo, ¿por qué tendría que preocuparme? ¿Qué es la historia de la filosofía sino la historia de las perplejidades de los hindúes, los chinos, los griegos, los escolásticos, el obispo Berkeley, Hume, Schopenhauer y otros muchos? Sólo quiero compartir estas perplejidades con ustedes.

Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado a las estrellas. Quiero decir que sus autores escribían sobre poesía como si la poesía fuera un deber, y no lo que es en realidad: una pasión y un placer. Por ejemplo, he leído con mucho respeto el libro de Benedetto Croce sobre estética, y he encontrado la definición de que la poesía y el lenguaje son una «expresión».

Ahora bien, si pensamos en la expresión de algo, desembocamos en el viejo problema de la forma y el contenido; y si no pensamos en la expresión de nada en particular, entonces no llegamos a nada en absoluto. Así que respetuosamente admitimos esa definición, y buscamos algo más. Buscamos la poesía; buscamos la vida. Y la vida está, estoy seguro, hecha de poesía. La poesía no es algo extraño: está acechando, como veremos, a la vuelta de la esquina. Puede surgir ante nosotros en cualquier momento.

Ahora bien, es fácil que incurramos en un error muy común. Pensamos, por ejemplo, que, si estudiamos a Homero, la *Divina comedia,*Fray Luis de León o *Macbeth,*estudiamos la poesía. Pero los libros son sólo ocasiones para la poesía.

Creo que Emerson escribió en alguna parte que una biblioteca es una especie de caverna mágica llena de difuntos. Yesos difuntos pueden renacer, pueden ser devueltos a la vida cuando abrimos sus páginas.

Hablando del obispo Berkeley (que, permítanme recordárselo, profetizó la grandeza de América), me acuerdo de que escribió que el sabor de la manzana no está en la manzana misma -la manzana no posee sabor en sí misma- ni en la boca del que se la come. Exige un contacto entre ambas. Lo mismo pasa con un libro o una colección de libros, con una biblioteca. Pues ¿qué es un libro en sí mismo? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras -o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos-surgen a la vida, y asistimos a una resurrección del mundo.

Me acuerdo ahora de un poema que todos ustedes saben de memoria, aunque quizá nunca se hayan fijado en lo extraño que es. Pues la perfección en poesía no parece extraña: parece inevitable. Así que pocas veces le agradecemos al escritor sus desvelos. Estoy pensando en un soneto escrito hace más de cien años por un joven de Londres (de Hampstead, creo), un joven que murió de una enfermedad pulmonar, John Keats, y en su famoso y quizá trillado soneto «On First Looking into Chapmans Homer» («Al asomarse por primera vez al Homero de Chapman»). Lo que extraña del poema -y sólo caí en la cuenta hace tres o cuatro días, cuando preparaba esta conferencia- es el hecho de que se trata de un poema sobre la propia experiencia poética. Ustedes se lo saben de memoria, pero me gustaría que oyeran una vez más el oleaje y el trueno de los versos finales:

Then felt like some watcher of the skies

When a new planet swims into his ken;

Or' like stout Cortez when with eagle eyes

He stared at the Pacific -and all his men

 look'd at each other with a wild surmise-

Silent, upon a peak in Darien.

(Sentí entonces lo mismo que el vigía que observa

el firmamento v ve de pronto un nuevo astro;

o lo que el gran Cortés, cuando con ojos de águila

por vez primera divisó el Pacífico -y todos sus soldados

 entre sí se miraron sin dar crédito a aquello-

callado, allá en lo alto de un monte del Darién.)

Aquí encontramos la propia experiencia poética. Encontramos a George Chapman, amigo y rival de Shakespeare, que estaba muerto y de repente volvió a la vida cuando John Keats leyó su *Ilíada*o su *Odisea.* Creo que era George Chapman (aunque no estoy seguro, pues no soy especialista en Shakespeare) en quien pensaba Shakespeare cuando escribió: «Was it the proud full sail of his great verse, / Bound for the prize of all too precious you?» «¿Fue el velamen hinchado de su verso ampuloso / que navega a la busca de su presa riquísima?»).

Hay una palabra que me parece muy importante: «Al asomarse por *primera*vez al Homero de Chapman». Creo que este «primera» puede resultarnos muy provechoso. En el preciso momento en que repasaba los poderosos versos de Keats, pensaba que quizá sólo estaba siendo leal a mi memoria. Quizá la verdadera emoción que yo extraía de los versos de Keats radicaba en aquel lejano instante de mi niñez en Buenos Aires cuando por primera vez oí a mi padre leerlos en voz alta. Y cuando la poesía, el lenguaje, no era sólo un medio para la comunicación sino que también podía ser una pasión y un placer: cuando tuve esa revelación, no creo que comprendiera las palabras, pero sentí que algo me sucedía. Y no sólo afectaba a mi inteligencia sino a todo mi ser, a mi carne y a mi sangre.

Volviendo a las palabras «Al asomarse por *primera*vez al Homero de Chapman», me pregunto si John Keats sintió esa emoción después de fatigar los muchos libros de la *Ilíada*y la *Odisea.*Creo que la *primera* lectura es la verdadera, y que en las siguientes nos engañamos a nosotros mismos con la creencia de que se repite la sensación, la impresión. Pero, como digo, podría tratarse de mera lealtad, de una mera trampa de mi memoria, una mera confusión entre nuestra pasión y la pasión que una vez sentimos. Así, podría decirse que la poesía es, cada vez, una experiencia nueva. Cada vez que leo un poema, la experiencia sucede. Y eso es la poesía.

Leí una vez que el pintor americano Whistler estaba en un café de París y la gente discutía el modo en que la herencia, el ambiente, la situación política del momento y cosas por el estilo influían en el artista. y entonces Whistler dijo: «El arte sucede». Es decir, hay algo misterioso en el arte. Me gustaría tomar sus palabras en un sentido nuevo. Yo diré: *El arte sucede cada vez que leemos un poema.*Ahora bien, quizá, al menos en apariencia, esto suprima la venerable noción de los clásicos, la idea de los libros perdurables, de los libros en los que siempre hallaremos belleza. Pero espero equivocarme en este punto.

Quizá debería dedicar unas palabras a la historia de los libros. Hasta donde puedo recordar, los griegos no hicieron demasiado uso de los libros. Es un hecho evidente que la mayoría de los grandes maestros de la humanidad no fueron escritores sino oradores. Pienso en Pitágoras, Cristo, Sócrates, el Buda y otros. Y, puesto que he hablado de Sócrates, me gustaría decir algo sobre Platón. Me acuerdo de que Bernard Shaw decía que Platón fue el dramaturgo que inventó a Sócrates, así como los cuatro evangelistas fueron los dramaturgos que inventaron a Jesús. Esto podría resultar excesivo, pero encierra cierta verdad. En uno de sus diálogos, Platón habla sobre los libros de una manera un tanto despectiva: «¿Qué es un libro? Un libro parece, como una pintura, un ser vivo; pero, si le hacemos una pregunta, no responde. Entonces vemos que está muerto». Para convertir al libro en algo vivo, Platón inventó -felizmente para nosotros- el diálogo platónico, que se anticipa a las dudas y preguntas del lector.

Pero podríamos decir también que Platón estaba triste por Sócrates. Después de la muerte de Sócrates, se diría a sí mismo: «¿Qué hubiera dicho Sócrates a propósito de esta duda mía?». Y entonces, para volver a oír la voz de su querido maestro, escribió los diálogos. En algunos de esos diálogos, Sócrates representa la verdad. En otros, Platón ha dramatizado sus distintos estados de ánimo. Y algunos de esos diálogos no llegan a ninguna conclusión, porque Platón pensaba conforme los iba escribiendo; no conocía la Última página cuando escribía la primera. Dejaba a su inteligencia vagar y, a la vez, dramatizaba aquella inteligencia, convirtiéndola en muchas personas. Me imagino que su principal propósito era la ilusión de que, a pesar de que Sócrates hubiera bebido la cicuta, seguía acompañándolo. Esto me parece verdad porque he tenido muchos maestros en mi vida. Estoy orgulloso de ser un discípulo: un buen discípulo, espero y, cuando pienso en mi padre, cuando pienso en el gran escritor judeoespañol Rafael Cansinos-Asséns, cuando pienso en Macedonio Fernández, también me gustaría oír sus voces. Y alguna vez intento imitar con mi voz sus voces para intentar pensar lo que ellos hubieran pensado. Siempre los tengo cerca.

Hay otra frase, en uno de los Padres de la Iglesia. Dijo que era tan peligroso poner un libro en las manos de un ignorante como poner una espada en las manos de un niño. Así que los libros, para los antiguos, eran meros artilugios. En una de sus muchas cartas, Séneca escribió contra las bibliotecas grandes; y, mucho después, Schopenhauer escribió que muchos confunden la compra de un libro con la compra de los contenidos del libro. Alguna vez, cuando miro los muchos libros que tengo en casa, siento que moriré antes de terminarlos, pero no puedo resistir la tentación de comprar nuevos libros. Siempre que voy a una librería y encuentro un libro sobre una de mis aficiones -por ejemplo, la antigua poesía inglesa o escandinava-; me digo: «Qué lástima que no pueda comprarme este libro, pues tengo ya un ejemplar en casa».

Después de los antiguos, llegó de Oriente una nueva concepción del libro. Llegó la idea de la Sagrada Escritura, de libros escritos por el Espíritu Santo; llegaron los Coranes, las Biblias y demás. Siguiendo el ejemplo de Spengler en su *Untergang des Abendlandes -La decadencia de Occidente-,*me gustaría tomar el Corán como ejemplo. Si no me equivoco, los teólogos musulmanes lo consideran anterior a la creación del mundo. El Corán está escrito en árabe, pero los musulmanes lo creen anterior al lenguaje. En efecto, he leído que no consideran el Corán una obra de Dios sino un atributo de Dios, como lo son Su justicia, Su misericordia y Su infinita sabiduría.

Y así penetró en Europa la idea de Sagrada Escritura, una idea que, según creo, no es absolutamente errónea. A Bernard Shaw (a quien siempre vuelvo) le preguntaron una vez si pensaba de verdad que la Biblia era obra del Espíritu Santo. y Shaw dijo: "Creo que el Espíritu Santo no sólo ha escrito la Biblia, sino todos los libros». Es un tanto cruel, evidentemente, con el Espíritu Santo, pero supongo que todos los libros merecen ser leídos. Esto es, creo, lo que Homero quería decir cuando hablaba a la musa. Y esto es lo que los judíos y Milton querían decir cuando se referían al Espíritu Santo cuyo templo es el recto y puro corazón de los hombres. Yen nuestra mitología, menos hermosa, nosotros hablamos del "yo subliminal», del "subconsciente». Estas palabras, evidentemente, son un tanto groseras cuando las comparamos con las musas o con el Espíritu Santo. Tenemos, sin embargo, que conformarnos con la mitología de nuestro tiempo. Pero las palabras significan esencialmente lo mismo.

Llegamos ahora a la noción de los «clásicos». Debo confesar que no creo que un libro sea verdaderamente un objeto inmortal, que hay que asimilar y venerar como es debido, sino más bien una ocasión para la belleza. y ha de ser así, pues el lenguaje cambia sin cesar. Soy muy aficionado a las etimologías y quisiera recordarles (pues estoy seguro de que ustedes saben de estas cosas mucho más que yo) algunas etimologías bastante curiosas.

Por ejemplo, tenemos en inglés el verbo «to tease» ('jorobar, fastidiar, tomar el pelo'), una palabra maliciosa. Significa una especie de broma. Pero en el antiguo inglés «tesan» significaba 'herir con la espada', tal como en francés «navrer» quería decir 'atravesar a alguien con la espada'. Y, para tomar otra palabra del inglés antiguo, «pbreat», podrán deducir de los primeros versos del *Beowulf*que significa 'multitud airada'; es decir, la causa de la amenaza (threat», en inglés). y así podríamos seguir indefinidamente.

Pero consideremos ahora en concreto algunos versos. Tomo mis ejemplos del inglés, ya que le tengo especial afecto a la literatura inglesa, aunque mi conocimiento de ella sea, evidentemente, limitado. Hay casos en los que la poesía se crea a sí misma. Por ejemplo, no creo que las palabras «quietus-('descanso') y «bodkin» ('puñal') sean especialmente hermosas; yo diría, en efecto, que son más bien groseras; pero si pensamos en «When he himself might his quietus make / With a bare bodkin» («Cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso / en el filo desnudo del puñal»), recordamos el gran parlamento de Hamlet. Y así el contexto crea poesía con esas palabras: palabras que nadie se atrevería a usar hoy, porque sólo serían citas.

Hay otros ejemplos, y quizá más sencillos. Tomemos el título de uno de los más famosos libros del mundo, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.*La palabra «hidalgo» tiene hoy una peculiar dignidad por sí misma, pero, cuando Cervantes la escribió, la palabra «hidalgo» significaba 'un señor del campo'. En cuanto al nombre «Quijote», era considerada más bien una palabra ridícula, como los nombres de muchos de los personajes de Dickens ("Pickwick», «Swiveller», «Chuzzlewit», «Twist», «Squears», "Quilp» y otros por el estilo). y además tienen ustedes "de la Mancha», que ahora nos suena noble en castellano, pero que Cervantes, cuando lo escribía, quizá pretendió que sonara (y pido disculpas a cualquier vecino de esa ciudad que se encuentre aquí) como si hubiera escrito "don Quijote de Kansas City». Ya ven ustedes cómo han cambiado esas palabras, cómo han sido ennoblecidas. Ven un hecho extraño: que porque el viejo soldado Miguel de Cervantes ridiculizó un poco a La Mancha, ahora «La Mancha» forma parte de las palabras imperecederas de la literatura.

Tomemos otro ejemplo de versos que han cambiado. Estoy pensando en un soneto de Rossetti, un soneto que se desarrolla premiosamente bajo el no demasiado hermoso nombre de «Inclusiveness» («Totalidad»). El soneto dice:

What man has bent o’er his son’s sleep to brood,

How that face shall watch his when cold it lies?–

Or thought. at his own mother kissed his eyes,

Of what her kiss was, when his father wooed?

(¿Qué hombre se ha inclinado sobre el rostro de su hijo para pensar

cómo esa cara, ese rostro se inclinará sobre él cuando esté muerto?

¿o pensó, cuando su propia madre le besaba los ojos,

lo que habrá sido su beso cuando su padre la cortejaba?)

Creo que estos versos quizá resulten hoy más intensos que cuando fueron escritos, hace unos ochenta años, porque el cine nos ha enseñado a seguir rápidas secuencias de imágenes visuales. En el primer verso, «What man has bent o'er his son's sleep to brood», encontramos al padre inclinándose sobre la cara del niño dormido. E, inmediatamente, en el segundo verso, como en una buena película, hallamos la misma imagen invertida: vemos al hijo inclinándose sobre la cara de ese hombre muerto, su padre. y quizá nuestro reciente estudio de la psicología nos haya hecho más sensibles a estos versos: «Or thought, as his own mother kissed his eyes, / Of what her kiss was, when his father wooed?». Encontramos aquí, desde luego, la belleza de las vocales suaves inglesas en «brood» y «wooed». Y la belleza añadida de ese solitario «wooed»: no «wooed her», sino simplemente «wooed», La palabra sigue resonando.

También existe una clase distinta de belleza. Consideremos un adjetivo que una vez fue un lugar común. No sé griego, pero creo que en griego es «oinopa pontos». y la versión inglesa más corriente es «the wine-dark sea» («el mar de oscuro vino» ). Me figuro que la palabra «dark» ha sido sutilmente intercalada para facilitarle las cosas al lector. Puede que sólo sea «the winy sea» («el vinoso mar»}, o algo por el estilo. Estoy seguro de que, cuando Homero (o los muchos griegos que designa la palabra Homero) lo escribía, sólo pensaba en el mar; el adjetivo era normal. Pero hoy, si alguno de nosotros, después de probar con muchos adjetivos estrafalarios, escribiera en un poema «the wine-dark sea», no sería una simple repetición de lo que los griegos escribieron. Sería, más bien, una referencia a la tradición. Cuando hablamos del «mar color de vino», pensamos en Homero y en los treinta siglos que se extienden entre él y nosotros. Así, aunque las palabras puedan ser las mismas, cuando escribimos «el mar color de vino» en realidad estamos escribiendo algo muy diferente de lo que Homero escribió.

Pues el lenguaje cambia; los latinos lo sabían perfectamente. Y el lector también está cambiando. Esto nos recuerda la vieja metáfora de los griegos: la metáfora, o más bien la verdad, de que ningún hombre baja dos veces al mismo río. Creo que aquí existe un cierto miedo. En principio solemos pensar en el fluir del río. Pensamos: «Sí, el río permanece, pero el agua cambia». Luego, con una creciente sensación de temor, nos damos cuenta de que nosotros también estamos cambiando, de que somos tan mudables y evanescentes como el río.

Pero no es necesario que nos preocupemos demasiado por la suerte de los clásicos, pues la belleza siempre nos acompaña. Me gustaría citar en este punto otro poema, de Browning, un poeta quizá olvidado en nuestros días. Dice:

Just when were safest, there’s a sunset-touch,

A fancy frorn a flower-bell, sorne one's death,

A chorus-ending from Euripides.

(Y precisamente cuando nos sentimos más seguros, llega una puesta de sol,

el encanto de una corola, alguna muerte,

el final de un coro de Eurípides.)

El primer verso es suficiente: «Y precisamente cuando nos sentimos más seguros...», es decir, la belleza siempre está esperándonos. Puede presentársenos en el título de una película; puede presentársenos en la letra de una canción popular; podemos encontrarla incluso en las páginas de un gran o famoso escritor. Y puesto que he hablado de uno de mis maestros difuntos, Rafael Cansinos-Asséns (quizá ésta sea la segunda vez que ustedes oyen su nombre; no logro entender por qué ha sido olvidado)' recuerdo que Cansinos-Asséns escribió un poema en prosa muy hermoso en el que pedía a Dios que lo protegiera, que lo salvara de la belleza, porque, decía, «hay demasiada belleza en el mundo». Pensaba que la belleza estaba inundando el mundo. Aunque no sé si he sido un hombre especialmente feliz (¡tengo la esperanza de que seré feliz a la avanzada edad de sesenta y siete años!), sigo pensando que estamos rodeados de belleza.

Que un poema haya o no haya sido escrito por un gran poeta sólo es importante para los historiadores de la literatura. Supongamos, por seguir el razonamiento, que he escrito un hermoso verso; considerémoslo una hipótesis de trabajo. Una vez que lo he escrito, ese verso no hace que yo sea bueno, pues, como acabo de decir, ese verso lo he recibido del Espíritu Santo, del yo subliminal, o puede que de algún otro escritor. A menudo descubro que sólo estoy citando algo que leí hace tiempo, y entonces la lectura se convierte en un redescubrimiento. Quizá sea mejor que el poeta no tenga nombre.

He hablado del «mar color de vino», y puesto que mi afición es el inglés antiguo (temo que, si tienen el coraje o la paciencia de volver a alguna de mis conferencias, los abrumaré de nuevo con el inglés antiguo), me gustaría recordarles algunos versos que me parecen hermosos. Los diré primero en inglés y luego en el severo y vocálico inglés antiguo del siglo IX.

It snowed from the north;

rime bound the fields;

hail fell on earth,

the coldest of seeds.

Norban sniwde

hrim hrusan bond

haegl feol on eorban

corna caldast.

(Nevó desde el Norte;

la escarcha ciñó los campos;

el granizo cayó sobre la tierra,

la más fría de las semillas.)

Esto nos remite a lo que dije sobre Homero: cuando el poeta escribía esos versos, sólo dejaba constancia de algo que había sucedido. Lo que, evidentemente, era muy extraño en el siglo IX, cuando la gente pensaba en términos de mitología, imágenes alegóricas y cosas por el estilo. Homero sólo contaba cosas absolutamente normales. Pero hoy, cuando leemos:

It snowed from the north;

rime bound the fields; hail fell on earth,

the coldest of seeds...

Encontramos un elemento poético añadido. Creo que encontramos la poesía de que un sajón sin nombre escribiera esos versos a orillas del Mar del Norte, en Northumbria; y la poesía de que esos versos lleguen hasta nosotros tan claros, tan sencillos y tan patéticos a través de los siglos. Tenemos, pues, dos casos: el caso (no vale la pena que me detenga en él) de que el tiempo degrade a un poema y las palabras pierdan su belleza; y también el caso de que el tiempo enriquezca al poema, en lugar de degradarlo.

He hablado al principio de definiciones. Para terminar, me gustaría decir que cometemos un error muy común cuando creemos ignorar algo porque somos incapaces de definirlo. Si estuviéramos de un humor chestertoniano (creo que uno de los mejores humores en que sentirse), diríamos que sólo podemos definir algo cuando no sabemos nada de ello.

Por ejemplo, si tengo que definir la poesía y no las tengo todas conmigo, si no me siento demasiado seguro, digo algo como: «poesía es la expresión de la belleza por medio de palabras artísticamente entretejidas». Esta definición podría valer para un diccionario o para un libro de texto, pero a nosotros nos parece poco convincente. Hay algo mucho más importante: algo que nos animaría no sólo a seguir ensayando la poesía, sino a disfrutarla y a sentir que lo sabemos todo sobre ella.

Esto significa que *sabemos*qué es la poesía. Lo sabemos tan bien que no podemos definirla con otras palabras, como somos incapaces de definir el sabor del café, el color rojo o amarillo o el significado de la ira, el amor, el odio, el amanecer, el atardecer o el amor por nuestro país. Estas cosas están tan arraigadas en nosotros que sólo pueden ser expresadas por esos símbolos comunes que compartimos. ¿Y por qué habríamos de necesitar más palabras?

Puede que no estén ustedes de acuerdo con los ejemplos que he elegido. Quizá mañana se me ocurran ejemplos mejores, quizá piensen que debería haber citado otros versos. Pero, ya que pueden sus propios ejemplos, no tienen que preocuparse demasiado por Homero, los poetas anglosajones o Rossetti. Porque todo el mundo sabe dónde encontrar la poesía. Y, cuando aparece, uno siente el roce de la poesía, ese especial estremecimiento.

Para terminar, tengo una cita de San Agustín que creo que encaja a la perfección. San Agustín dijo: «¿Qué es el tiempo. Si no me preguntan qué es, lo sé. Si me preguntan qué es, no lo sé». Pienso lo mismo de la poesía.

A uno no le preocupan demasiado las definiciones. Ando en este momento un poco despistado, porque no domino en absoluto el pensamiento abstracto. Pero en las próximas conferencias -si tienen la amabilidad de soportarme-pondremos más ejemplos concretos. Hablaré sobre la metáfora, sobre la música de las palabras, sobre la posibilidad o imposibilidad de la traducción poética, sobre el arte de contar historias, es decir, sobre la poesía épica, la más antigua y quizá el más esforzado tipo de poesía. Y acabaré con algo que, ahora mismo, apenas puedo intuir. Acabaré con una conferencia llamada «Credo de poeta», en la que intentaré justificar mi propia vida y la confianza que algunos de ustedes puedan depositar en mí, a pesar de esta primera conferencia torpe y titubeante.

Borges, Jorge Luis, *Arte poética*. Editorial Crítica. Barcelona, 2001. Págs. 15-35.

(Seis conferencias sobre poesía pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968; Traducción de Justo Navarro.)

1. [↑](#footnote-ref-1)