Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2009)
Heft: 13-14

Artikel: El primer animal visible de lo invisible : poesía y pensamiento
Autor: Vélez, Nicanor
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047370

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

El primer animal visible de lo invisible
Poesía y pensamiento

Nicanor Vélez

A Julia Dorothée y Aina

El tema que me propongo abordar –la relación de *poesía y pensamiento*–, a nadie se le escapa, es un asunto realmente complicado[1]. De ahí que sea conciente que no podamos hacer otra cosa que prolongar las dudas razonables y reafirmarnos en el marco de las incertidumbres. Se me ocurre que la mejor forma de tratar esta relación posiblemente sea aplicar prismas o puntos de vista diferentes, no para aportar certidumbres, sino para generar un abanico amplio de preguntas o de interrogantes. El hombre de nuestro tiempo es un hombre fragmentado; y esto lo saben los antropólogos, los filósofos, los historiadores, los sociólogos, los psicólogos y, por supuesto, los poetas. De ahí que piense que no sería abusar demasiado, si mi planteamiento en esta charla se articula también con ese tono de naturaleza fragmentada. A estas alturas del siglo XXI todos tenemos plena conciencia de que nuestro pensamiento no puede ser unitario. La globalización, en este sentido como en muchos otros, es una verdadera farsa que nos ha vendido una determinada forma de economía interesada.

Por eso los tres prismas, aspectos o miradas que me gustaría dar aquí no son otra cosa que perspectivas diferentes para aproximarnos al asunto que nos ocupa. Éstos son, en primer lugar, la naturaleza de los términos que están en cuestión cuando hablamos de *pensamiento* y *poesía*; en segundo lugar, el flujo de los

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 13-14 (primavera-otoño 2009).

[1] Este texto fue leído el 26 de septiembre de 2008 en la Feria del Libro de Medellín (Colombia).

movimientos literarios y la relación que se establece entre la poesía y el curso de las ideas o los manifiestos; y en tercer lugar, lo que la traducción de poesía nos revela sobre la naturaleza del poema.

Empecemos, pues, por aquello que llamamos «poesía». Ya lo dijo Lezama Lima con profunda lucidez: «la luz –digo yo: "la poesía"– es el primer animal visible de lo invisible»; en perfecta concordancia con la afirmación de Paul Klee que comenzaba su texto «Credo del creador» con la siguiente afirmación: «El arte no reproduce lo visible; lo convierte en visible». Si parafraseamos a ambos creadores, podríamos decir que el arte y la poesía hacen visible lo invisible. No muy lejos de esta idea está la concepción o imagen del *relámpago* de Gonzalo Rojas, que al margen de haber sido una fuerte experiencia personal en su infancia, bajo las lluvias torrenciales de Chile, el poeta desarrolla y profundiza a partir del fragmento 64 de Heráclito[2]. Fink hablando de la conferencia que dio Heidegger sobre este fragmento, en 1966, dice lo siguiente: «El relámpago considerado como fenómeno natural significa el irrumpir del luminoso rayo en la oscuridad de la noche. Así como el relámpago resplandece durante segundos y en la claridad de su resplandor muestra las cosas individuadas en su contorno, así también el relámpago saca a la luz, en un sentido profundo, las muchas cosas en su unión articulada»[3]. Es evidente que la realidad necesita de *filtros* o *tamices* para que nos deje ver su verdadero rostro. Y si seguimos el hilo conductor de esta imagen, podríamos decir que la realidad que percibe el poema es un rostro en la oscuridad, que el relámpago permite ver por un instante. En otros términos, es lo que algunos llaman la *revelación del instante*.

No se puede, evidentemente, delimitar la poesía. Su naturaleza es amplia y compleja; y más cuando su amplitud debe entenderse en *profundidad* y no en *extensión*. Es difícil definir, por tanto, qué es poesía y qué no lo es. Sin embargo, si intentamos eliminar equívocos terminológicos y hurgar lo máximo posible en su naturaleza, algo habremos ganado para entender la relación de poesía y pensamiento. Alfred Edward Housman en un brillante texto, *Nombre y naturaleza de la poesía*[4], señala como primer problema

---

[2] Ésa es asimismo la propuesta que subyace a la idea de *iluminación* que desarrolla Paul de Man en su conocido *Blindness and Insight*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1983.

[3] Citado por Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Hiperión, 1991, pág. 80.

[4] Traducción de Octavio G. Barreda, Valencia, Pre-Textos, 1997.

para acercarnos a cuestiones como ésta el hecho de aplicar el mismo nombre para cosas distintas. No son pocos los que confunden *verso* y *poesía*. Casi todas las poéticas actuales alertan de esta confusión. Algunas de éstas explican con notoria claridad teórica las diferencias; pero, con total inmunidad, la práctica confunde o tergiversa la naturaleza del poema. No pocas veces llamamos poesía a cosas que por su naturaleza no lo son: un noble sentimiento, una ocurrencia, una serie de frases que riman, una secuencia de frases ingeniosas, etcétera. Si es verdad que una golondrina no hace primavera, tampoco, por sí solos, un noble sentimiento, un justo pensamiento o una caída en vertical de frases cortas hacen un poema. La poesía es algo más. Con frecuencia en la cultura occidental del siglo XX, incluida evidentemente la colombiana, se ha confundido con el *ingenio* versificado o, algo peor, con la broma, la ocurrencia, el pensamiento expresado en vertical sobre una hoja en blanco. No son pocos los poemas políticos o confesionales que entran dentro del grupo de esta anomalía.

Housman, en este sentido, da un ejemplo notable del siglo XVIII: «Hubo toda una época en la literatura inglesa en que el lugar de la poesía fue usurpado por algo muy diferente que poseía el justo y específico nombre de *ingenio*: ingenio, no en su sentido moderno, sino en el definido por Johnson, como "una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de relaciones o semejanzas ocultas en cosas aparentemente disímiles". Tales descubrimientos no son más poéticos que los anagramas; el placer que proporcionan es meramente intelectual e intelectualmente frívolo. [...] el objeto de ellos era el de asombrar por la novedad y divertir por el ingenio a un público cuyo único deseo era el de ser sorprendido y divertido»[5].

El asunto con relación a confundir cosas distintas con el mismo nombre, como el caso de *ingenio*, está en estrecha relación con lo que podríamos llamar *sucedáneos* poéticos. Dentro de éstos entraría todo aquello que se presenta como poesía por el simple hecho de parecerse a un poema, ya sea por el ritmo o por el verso. Hablo concretamente de productos en donde la idea, el concepto, la moral, la ética o el ingenio prima sobre la totalidad del *texto*. Es decir, aquí estaríamos en el terreno en donde la creación poética se *tematiza* y acaba perdiendo su propia naturaleza. No muy lejos de

[5] Housmam, ed. cit., págs. 19-20.

este problema está la gran confusión que muchos han creado cuando plantean la creación bajo dos conceptos enfrentados: poesía como comunicación y poesía como conocimiento. Ya que en un ensayo sobre José Ángel Valente me ocupé en detalle sobre este punto[6], aquí, al menos, me gustaría retomar uno de los aspectos que desarrollo allí. A estas alturas del siglo XXI, después de haber pasado por todas las vanguardias y después de haber superado muchos dogmatismos, pienso que estamos en disposición de asumir, con mayor solidez, que la palabra poética es fruto de una lucha interior entre el silencio y la palabra. Esta lucha no es otra cosa que un ejercicio de depuración y despojamiento, en busca de aquello que Valente llama «el lugar del canto». Si la poesía exige la disponibilidad, lo abierto, la espera, como señala Juarroz a partir de Rilke, es realmente acertado ver la poesía como *posibilidad*. De ahí que Emily Dickinson diga: «Habito la Posibilidad - / una cosa más bella que la Prosa - / más numerosa en Ventanas - / superior en Puertas-»[7]. Y Valente en uno de los textos más lucidos de su prosa dice: «Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío»[8].

Ahora bien, la *tematización* en literatura tiene que ver con lo que los antropólogos, sobre todo, llaman ideología. En mi texto sobre Valente decía lo siguiente: «Si Valente muestra una oposición radical contra la poesía como *comunicación*, no es porque no crea en la comunicación sino, simplemente, porque plantear la poesía en estos términos traiciona de raíz la esencia misma de la creación, depositándola entre las garras de *la ideología*». En su marco teórico, Valente recurre, entre otros a Adorno que dice: «Las obras de arte son exclusivamente grandes por el hecho de que dejan hablar a lo que oculta la ideología. Lo quieran o no, su consecución, su éxito como tales obras de arte, las lleva más allá de la conciencia falsa. La obra de arte es, pues, por su naturaleza misma, superación de la conciencia falsa; su mera existencia, su consecución como tal obra de arte, es revelación de lo que la ideología esconde»[9]. El mejor soporte para plantear la relación de *ideología* y *creación* Valente lo encuentra en la obra de Bertol Brecht: *La decisión*. Para el poeta gallego «lo que da existencia poética a la obra [de Brecht]

---

[6] «José Ángel Valente o el movimiento de la materia», *Rosa Cúbica*, núm. 21-22, Barcelona, 2001.

[7] Citada por Juarroz, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-Textos, 1992, pág. 28.

[8] Valente, «Poesía y exilio», en *La experiencia abisal*, recogido en *Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, pág. 684.

[9] Cit. Valente, «El lugar del canto», en *Las palabras de la tribu*, ed. cit. , págs. 55-56.

es la revelación de un sector de la realidad que la ideología ocultaba: el de las relaciones conflictivas entre moral individual y moral de partido, entre la existencia personal y el monopolio ético-político de una acción justificada exclusivamente por su fin último»[10]. No olvidemos, en este sentido, cuando Marx afirmaba que había aprendido más sobre la sociedad francesa del siglo XIX en Balzac, que en todos los tratados que había leído de historia y sociología.

Si, como dice Valente, «toda poesía es, ante todo, *un gran caer en la cuenta*», nos seguimos moviendo en el terreno de lo desconocido, de lo invisible susceptible de volverse *visible*. De ahí que el espacio auténtico de la poesía sea lo imprevisible, y de ahí también que se convierta en un medio de conocimiento. Si la ideología no cabe dentro del proceso de la creación es porque ésta pertenece al terreno de lo previsible y lo preconcebido.

Para acabar con este primer prisma, me gustaría esbozar otra cara de este mismo problema. Charles Baudelaire dentro de esta misma línea –aunque algunos lectores podrían leer en otro sentido– escribía: «Todo buen poeta es siempre realista». Evidentemente, el autor de *Las flores del mal* no habla de *realidad* en el sentido superficial del término, y mucho menos con los esquematismos que utilizaron algunos poetas del siglo XX, despojando a la realidad de su condición esencial, comprometiendo o mejor mutilando así, la totalidad de la condición del hombre. Esta misma idea es la que permite afirmar al argentino Roberto Juarroz que «la poesía abre la escala de lo real (espacio, tiempo, espíritu, ser, no ser) y cambia la vida, el lenguaje, la visión o experiencia del mundo, la posibilidad de cada uno, su disponibilidad de creación»[11]. Por mi parte, tengo la certeza de que la poesía es la fusión de realidades múltiples que toman un solo cuerpo en el poema.

Cuando se habla de estos temas, el problema no es la fusión de poesía y pensamiento, sino imponerle a la poesía la dinámica, el ritmo y los esquematismos de lo que llamamos «pensamiento». Tengo un inmenso respeto por toda forma de *pensamiento*, pero no olvidemos que bajo esta palabra cubrimos u ocultamos muchas cosas. De ahí que me atreva a decir que la poesía, por definición, no es pensamiento; pero con la misma rotundidad que afirmo esto, me anticipo a decir que hay una forma de pensamiento en toda poesía. Nadie ignora que las formas que adopta el pensamiento son diversas: pensamiento filosófico, pensamiento histórico,

[10] Valente, «Literatura e ideología», ed. cit., pág. 67.
[11] Juarroz, ed. cit., pág. 17.

pensamiento antropológico, pensamiento psicológico, pensamiento político, etcétera. Incluso, ya que en parte ése es nuestro tema, podría decir que existe un «pensamiento poético»; pero debo agregar en seguida que el pensamiento poético no hace poesía, así como dije antes que *una golondrina no hace primavera*. Siguiendo este mismo hilo conductor de razonamiento, hay que leer en este sentido, que es la vivencia poética –y no propiamente la poesía– lo que le permite a Heidegger afirmar que: «poéticamente vive el hombre». Una cosa es lo que llamamos popularmente el «carácter poético» y, otra muy distinta, lo que es la poesía. Esto explica, en parte, el equívoco de muchos cuando afirman con relación a una canción, a una versificación cursi, a un hecho o a algo extraordinario: «Esto es poesía». Hemos asimilado el término *poesía* a lo que tiene intensidad o expresa un fuerte sentimiento. Éste es nuestro gran equívoco. La poesía es algo más, y exige muchas otras cosas. Esto se puede entender fácilmente con un simple ejemplo. Cuando nuestro estimado Bécquer dice: «Poesía eres tú»; la afirmación del poeta es poesía, pero *tú* no es poesía.

Hoy en día son más los poetas que asumen con lucidez y dignidad la función real y relativa que tienen la historia, la filosofía, la moral, etcétera, dentro del poema; pero advirtamos, de paso, que las confusiones con relación a estos asuntos han sido frecuentes a lo largo de la historia. Afortunadamente, como pasa casi siempre, la gran poesía encuentra su lugar. Baudelaire, por ejemplo, no pocas veces tuvo que abordar el tema para dejar en claro su posición con respecto a la relación entre filosofía y poesía, moral y poesía, ética y poesía, etcétera. De sus ensayos recogidos en *L'Art romantique* me gustaría traer a colación tres comentarios claros al respecto. En primer lugar, dice lo siguiente: «Si el poeta persigue una meta moral, disminuye su fuerza poética; no sería arriesgado suponer que su obra será mala. La poesía no puede asimilarse, bajo pena de muerte o fracaso, a la ciencia o a la moral. No tiene por objeto la Verdad, sólo se tiene a sí misma»[12]. Esto no quiere decir, en absoluto, que la poesía no implique una moral o que el poeta sea un ser amoral. Por eso en otra parte el poeta francés puede afirmar que «La poesía es esencialmente filosófica; pero como es ante todo *fatal*, ella tiene que ser involuntariamente filosófica»[13]. Y, por último, el tercer comentario del poeta francés hace alusión a que un verso tiene más posibilidades de ser bueno

[12] Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, pág. 188 (traducción mía).

[13] Ídem, Ibídem, pág. 188.

si está hecho por amor al verso, al verso bello, que si está hecho por indignación; por muy buenas intensiones morales o políticas que tenga dicha indignación. Ésta por sí misma no hace poesía; como tampoco las buenas intenciones, las ideas brillantes o los nobles sentimientos.

En resumen, la poesía no es otra cosa que la fusión de realidades múltiples que toman un solo cuerpo en el poema.

El segundo prisma para esbozar la relación de poesía y pensamiento es el flujo de los movimientos literarios de los siglos XIX y XX. Podemos decir –forzando un poco las reglas estrictas del pensamiento– que los movimientos revelan, como mínimo, una sombra de ese entramado profundo que hay entre pensamiento y poesía. No ignoro lo arriesgado y resbaladizo que puede ser este camino; pero es evidente que tanto en sus realizaciones como en sus propósitos programáticos, los diferentes movimientos (romanticismo, futurismo, simultaneismo, concretismo, etcétera) son una manifestación concreta de esa retroalimentación que hay entre poesía y pensamiento. No es arriesgado afirmar, por ejemplo, que tanto el romanticismo como las vanguardias fueron no sólo un movimiento literario y artístico, sino también una moral, una ética, una manera de ser y de pensar, una forma de enfrentarse o, mejor, de estar en el mundo, una erótica y, por supuesto, una manera de querer y de vivir. Pero adviértase aquí que en este prisma, estamos observando el problema desde fuera y no desde el vientre de la creación. Es decir, vemos el objeto como tal y no su mecanismo o funcionamiento.

Los términos *modernidad*, *tradición* y *vanguardia* invadieron todos los discursos del siglo XX. Éste fue, sin duda, un siglo de ebulliciones teóricas sobre la naturaleza, el porqué y el para qué del arte y de la literatura. Las críticas del arte y la literatura se ejercieron desde los postulados teóricos o los manifiestos de grupo, pero, lo que es más importante, también desde la médula misma de la creación. La poesía –y en general el arte y la literatura– fue a su vez creación, crítica y autocrítica. En muchos casos fue más que un lenguaje, un metalenguaje; o, desde otra perspectiva, esto es lo que permitió muchas veces a pasar de la ironía a la metaironía. (Basta tan sólo recordar aquí el giro radical que da la poesía latinoamericana a partir de los años cincuenta, en particular, con los *Antipoemas* de Nicanor Parra.)

Después de haber ceñido en extremo el discurso, para hablar de la relación entre pensamiento y poesía cuando aplicamos el

primer prisma; me gustaría ahora abrir el objetivo, para lograr una visión panorámica y, por tanto, mucho más relativa y general. Es evidente que todo hombre, por el simple hecho de existir, tiene una concepción del mundo; supeditada, por supuesto, al flujo cambiante de su Historia. La poesía, como es natural, responde a estas reglas que tiene toda actividad humana. Si la poesía que antecede al romanticismo se rige por el mundo de las correspondencias y la analogía, nuestra modernidad parte de la ruptura con la concepción cristiana y con nuestra toma de conciencia. A ésta le sigue una creencia en la historia y el progreso; que hoy, en 2008, sin muchas dificultades, podríamos poner en duda, pues de ser casi una creencia ciega se nos convirtió en algo tan efímero e incierto como la vida de un insecto. La caída de un cometa sobre la tierra, el fracaso de un experimento como la aceleración de moléculas podrían hacer volar en miles de fragmentos esa vana idea del progreso.

Abusando de los esquemas, y recurriendo parcialmente al magisterio de Octavio Paz, podríamos decir que pasamos de ver la poesía como una analogía y un universo de correspondencias –por ejemplo, Dante–, a percibir la caída, la perdida del Paraíso, que se abre en nuestra tradición con la conciencia de la muerte en Quevedo, para luego experimentar la ruptura, es decir, la entrada en la modernidad literaria, cuyo origen podría establecerse en Baudelaire. Después del asentamiento de esta *tradición de la ruptura* y el impacto de la novedad que se instaura con las vanguardias, pasamos a un choque de múltiples sentidos donde la crítica se manifiesta con plena madurez, llevando, hasta sus últimas consecuencias, uno de los elementos más importantes que heredamos del romanticismo: la ironía. Nuestro tiempo muy posiblemente sea la reacción a esa primera ironía, que se convierte en autoironía, autocrítica y metalenguaje, con todos sus derivados.

Es difícil echar un vistazo a nuestro paso por todas las vanguardias y los movimientos artísticos y literarios del siglo XX, sin percatarnos de la importancia que tuvo la crítica del lenguaje. La codificación del lenguaje, en aras de un *sentido común*, se convierte siempre en una camisa de fuerza, es decir, en un control de poder. Si el lenguaje es liberación, también se puede convertir en cárcel. Precisamente lo que llamamos *perversión del lenguaje* es una deformación cuyos cables se mueven desde los estamentos del poder; y se pone en circulación, con astucia, por los políticos o los intelectuales «orgánicos». No por otra cosa, nos recuerda Miguel Casado, que el poeta francés Francis Ponge decía que

hoy en día la única opción que nos queda es «hablar contra las palabras».

Otro aspecto importante que debemos enunciar aquí, aunque no desarrollemos, es la malla o el complejo tejido que implica el cruce de tradiciones que tiene todo estado del arte o de la literatura. La gran poesía, como lo hemos demostrado en parte, es una lectura de una realidad profunda. Para ello todos los recursos son validos. De ahí que se dé ese juego constante de reinterpretaciones que el poema hace de las múltiples tradiciones del pasado, para llegar a convertirlas en presente. (Recuérdese, por ejemplo, a los cubistas que recurrieron a las culturas milenarias de África, a los surrealistas fascinados con la erótica de la poesía provenzal, a la generación del 27 que recuperó a Góngora del limbo de la poesía, así como lo hicieron en este otro lado del océano: Lezama Lima, Severo Sarduy o los poetas neobarrosos del cono sur; a Pound que miró hacia Dante, Provenza y, por supuesto, China ….). Todo esto no es otra cosa que esa *tradición de la ruptura* que Paz planteó una y otra vez. Ésta, sumada al hecho de que cada época, cada movimiento, penetra la realidad poética desde puntos de vista muy distintos, hace casi imposible que podamos llegar a una definición de lo que es la poesía, si consideramos todas las épocas y las latitudes. Eso sí, la gran poesía siempre acaba imponiéndose y siempre acaba por encontrar a su lector. Tal vez no podamos definir lo que es un gran poema; pero el lector atento siempre reconocerá la gran poesía en poetas como Quevedo, Góngora, san Juan de la Cruz, Rimbau, Rilke, Novalis, Eliot, Montale, Celan, Vallejo, Lezama Lima, Cernuda, Valente, Quessep, entre muchos otros. Aunque sea temerario, pero con un poco de flexibilidad por parte de ustedes, lo que quiero decir se entenderá con una imagen de Housman, que modifico levemente: Posiblemente un gato no sepa definir que es una rata, pero en cuanto la ve, la reconoce en seguida y, si puede, no dudaría en hacer de ella su pequeño banquete.

La traducción de poesía será nuestro tercer prisma, para vislumbrar la relación entre poesía y pensamiento. Ésta nos revela, en muchos sentidos lo que es la poesía. No son pocos los que afirman que toda poesía es intraducible. Si partimos del concepto simplista de que una traducción se limita a una transliteración de palabra y de ideas, o a un calco de formas lingüísticas que se traspasan de un idioma a otro, sin pasar por el filtro del intelecto y de la sensibilidad; evidentemente estaría de acuerdo con esta idea. Pero, desde mi punto de vista, la traducción es otra cosa; y

para resumir, recurriría a Valéry que dice que en una traducción se trata de lograr, con palabras distintas, el mismo efecto o la misma sensación que produce la lengua de partida. La dificultad de la traducción de poesía pone de manifiesto que un poema es algo más que conceptos, ideas y estructuras sintácticas.

Toda traducción implica la aprehensión de los múltiples elementos que forman un poema. El traductor está obligado a interiorizar todo aquello que pasa por ese circuito de vasos comunicantes que es todo poema; para luego volcarlo en otro idioma. La misma complejidad de este proceso, con sus rimas y sus ritmos, pone de manifiesto que un poema no está hecho de ideas, conceptos o preceptos. Para situarnos en nuestro problema: en el poema hay algo más que pensamiento.

Ahora bien, es más que evidente que estos tres prismas son insuficientes para explicar la relación entre poesía y pensamiento. Pero espero, como mínimo, haber dejado claro que no es tan fácil percibir los límites o definir con certeza su naturaleza. Una muestra más de la complejidad de este fenómeno son los fracasos rotundos de grandes poetas que intentan explicar su propia obra bajo las reglas de la lógica o de aquello que consideramos pensamiento. Pongo tres ejemplos claros y contundentes: san Juan de la Cruz parafraseando su *Cántico espiritual*, Watl Whitman explicando sus *Hojas de hierba* o Edgar Allan Poe explicando la composición de uno de sus mejores poema: *El cuervo*. No digo que sus exégesis no sean importantes, simplemente afirmo que no logran lo que dicen buscar.

Dos ideas más sobre la naturaleza de la poesía, antes de cerrar este abanico de interrogaciones: la inspiración y el silencio. Así como con la fuerza de las ideas no se hace poesía, mucho menos con la inspiración *divina*. Ni el impulso por sí mismo, ni la inspiración o, para ir al caso de los surrealistas, ni la «escritura automática», garantizan la realización de un buen poema. Ya lo dijo Aragon hablando de ésta última: si quien aplica el método de la «escritura automática» es un idiota, no producirá otra cosa que idioteces. Todo esto apunta a un tema que apenas enuncié antes: la relación entre tradición y modernidad. En todos los poetas notables del siglo XX encontraremos esa conciencia de la capacidad germinativa de la tradición (recuérdese los ejemplos que pusimos antes de los cubistas, los surrealistas y Pound). Neruda, por ejemplo, el menos «académico» de los grandes poetas, decía que no creía en la generación espontánea entre los escritores, aquellos que

salen del vientre de su madre escribiendo cosas prodigiosas, «claro está, a excepción de Rimbaud que es un volcán»; y Picasso pintaba decenas de platos *perfectos* (hasta el punto –decía un amigo– de que «daban ganas de comer en ellos»), para después pintar *su* plato *torcido*. Y de ahí también que Baudelaire dijese que «la inspiración no era otra cosa que la recompensa del ejercicio cotidiano».

«La capacidad de asombro –dice Mandelshtam- es la mayor virtud del poeta.» Pero hay que añadir en seguida que sólo se asombra quien deja lugar a la intuición; y la intuición es fruto de algo más que la mera sensibilidad o la inspiración entendida como algo que se da gratuitamente: «La inspiración sí, pero que me encuentre trabajando». También hay que señalar que lo que está claramente definido de antemano no puede producir asombro. Esto confirma lo que hemos dicho sobre la naturaleza real de la poesía: su capacidad de revelación o mejor su capacidad para generar *conocimiento*.

Ningún otro lenguaje como la poesía, conoce la fuerza del silencio. Los ejemplos son muchos, pero pongo sobre la mesa tres casos extremos. En primer lugar, el haiku japonés, en el que se expresa tanto en lo que se dice como en lo que se calla. Su brevedad es contención, densidad y profundidad. En segundo lugar, Stephane Mallarmé, el maestro inconfundible de la *nada*. Y en tercer lugar, me refiero a un poeta rumano y a dos poetas en lengua española, que han visto, sentido y aplicado, como pocos, esa presencia de la *nada* y la fuerza del *silencio*: Paul Celan, Octavio Paz y José Ángel Valente. Vale la pena recordar aquí lo que decía Paz, hablando de Mallarmé y recordando a sor Juana Inés de la Cruz: «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»[14]. Esto explica que en poesía la brevedad no es una cuestión de economía, pues economizar, en este sentido, no sería otra cosa que mutilación; por eso dije en cierta ocasión, hablando de Gonzalo Rojas «que la poesía condensa y en su condensación se expande, y así abarca un universo que de otra forma no nos sería posible vislumbrar».

[14] Paz, *El arco y la lira*, en *La casa de la presencia*, vol. I de las *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, pág. 88.

LOCUS AMOENUS

ANTOLOGÍA DE LA LÍRICA MEDIEVAL DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

(latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán)

Edición bilingüe de Carlos Alvar y Jenaro Talens

Galaxia Gutenberg
Círculo de Lectores