

Gonzalo Escudero Moscoso

Eternidad de la poesía

Conferencia dictada el 9 de Octubre de 1941 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile.



QUE es la poesía? Definirla sería mutilarla, porque precisamente su substancia se parece al movimiento y sus formas proteicas siguen un arbitrio libre, semejante al de la nube en el aire. Hay cosas que no pueden definirse lógicamente y sólo pueden intuirse psicológicamente. Entre ellas, ninguna más inefable que la poesía. Casi nada afirmaríamos de ella si la Lógica formal, tan desolada y terca de suyo, nos impusiese para definirla, un género próximo y una diferencia específica. Cediendo a este mandato, la poesía fuera «el arte del lenguaje rítmico».

Tampoco y mucho menos la Métrica, como disciplina de superficie, pudiera agotar su concepto, si su designio es apenas la aritmética del sonido en el lenguaje, en virtud de leyes eufónicas tomadas en présta-

mo a la teoría musical. Afirmar que la poesía es la métrica equivaldría a aseverar que en la estatua griega lo sustantivo es la túnica y lo subalterno es el milagro plástico del cuerpo humano.

Acaso nuestra sed de precisión habría de saciársela bebiendo en el manantial mitológico, donde la poesía es una musa entre las nueve musas, en cuyo coro su voz omnipresente presta sentido a la voz de las otras. Mas, definir a la poesía—que es mito por antonomasia—con arcilla de mito, significa no comprenderla todavía. Nuestro rigor racionalista es demasiado severo para definir un concepto con elementos de imaginación liviana.

Derechamente, la filosofía de la belleza—la estética pura—poseerá la brújula para conducirnos en esta odisea del problema de esencia de la poesía. En el vestíbulo de ese problema, es necesario mirar al hombre como cifra cósmica y conciensial del mundo. El hombre y el universo, el microcosmos y el macrocosmos—como lo diría Max Scheler—son los protagonistas de un drama, en cuanto el hombre ensaya comprender, traducir y expresar al mundo. Naturalmente la expresión es instrumental del lenguaje: gesto, sonido o signo. Pero la comprensión y traducción del mundo por el hombre y, más brevemente, su interpretación, radica en proceso de alma, episodio psíquico y peripecia conciensial. Todo dependerá del acento que ponga el hombre en esa interpretación para que ella sea estética. Cuando esa interpretación cósmica venga

cuajada de materiales irracionales o intuitivos, afectivos o emocionales que predominen sobre los ingredientes racionales, intelectivos o epistemológicos, y esa interpretación sea bella, y no importa cómo lo sea, ese mundo se ha transubstanciado en arte.

El hilo de Ariadna del problema llegará entonces a su nudo central. ¿Cuál es la esencia de lo bello? Sería inútil explorar esta nueva cuestión a través del dédalo de la beligerancia filosófica. No existe ninguna Estética que haya aprehendido a la «belleza en sí», porque no puede pensársela y acaso apenas sentírsela, en trance de arrobamiento o asombro. El mismo e inmensurable Platón no acierta a revelarla en su esencia. En su «Fedro» habla menos de lo bello que del amor natural que se siente por aquél. En su «Gran Hippias», enseña que lo bello no es más que lo que es. En el «Timeo» y en el «Banquete» lo identifica con «lo bueno». San Agustín de Hipona fija la esencia de lo bello en una cierta unidad, trascendente a nuestros espíritus, original, soberana, eterna y perfecta. De aceptarse la concepción agustiniana, confundiríase la esencia de lo bello con la atribución de lo bello, porque una es la esencia, el «qué» de una cosa, y otro el «cómo» de la misma cosa o sea el inventario de sus atributos o calidades. Tampoco «lo bello en sí» aparece en su ser puro a través de ninguna de las tentativas filosóficas posteriores. Ni Wolff que lo define «como lo que nos place»—dínamo del deleite—ni los utilitaristas o pragmáticos que lo aparejan a la

utilidad, lo aprisionan esencialmente, porque el concepto de una cosa no reside en sus efectos, sean éstos placer o provecho. Igual destino negativo merecería la ecuación de Diderot: «lo bello es la vida», porque apenas es un conato de definición, el comienzo de una idea inacabada que no se totaliza y queda apenas como escarceo de un espíritu inquieto.

Este fugaz extravío en las cimas filosóficas, desde donde se contempla a «lo absoluto», repite la celeste aventura de Icaro, cuyas alas de cera se disuelven en el clima del sol, como preludio de la caída inexorable.

Volvamos entonces la mirada a una verdad humana de pies de barro. Toda belleza existe en cuanto el hombre la crea. Sin embargo este axioma entraña el riesgo del solipsismo, en su estricta acepción etimológica y no filosófica—*solus ipse*—o sea la postura de abandonar a cada individuo la modelación de un ideal estético. Y el solipsismo es en el orden de las ideas, el retorno al caos primigenio, al desconcierto de la variedad sin unidad, de la materia sin forma. En esta hipótesis, todo modelo de belleza universal perecería como el espejo pulverizado, cuyos menudos fragmentos de azogue no pueden ya copiar la totalidad del paisaje.

Mas el solipsismo en el orden estético es histórica y sociológicamente imposible. El individuo, por sí solo, es apenas un guarismo disuelto y embebido en el grupo humano, y si hemos admitido que la belleza existe en cuanto el hombre la crea, esta afirmación se

tradujera lealmente en esta otra: la belleza existe en cuanto el grupo humano la crea, por medio del artista que es su órgano simbólico de creación, y existe, en cuanto se la ha incorporado a su tabla social de valores. Y es justamente la cultura, en su perfil histórico, la suma de valores homogéneos que pertenece a un cuerpo social.

La idea del valor resulta casi intangible y, para entenderla, es menester ocurrir a un ejemplo. Hablar del valor de una cosa es enunciar algo que vale para nosotros, es otorgarle una cualidad espiritual y oponerle tácitamente a otra cosa que carece de ella, o sea a un no valor. Una escultura es intrínsecamente una materia congelada y yacente: mármol, bronce o piedra en ceguera inmortal. Pero su forma y su contorno, su relieve y su hondura, su ademán y su gesto nos atraen o repelen patéticamente. En el primer evento, la escultura es bella, y en el segundo, no lo es. En consecuencia, la belleza es un valor que ha nacido de nuestro juicio estimativo, por lo demás indiscernible.

Así fijada la significación del valor estético, éste es consubstancial a todo grupo humano. El juicio estimativo de la belleza es un hecho social de objetividad clara que se impone a nosotros, aunque nosotros mismos lo elaboremos.

Mas todo grupo nace, crece, vive, pervive o perece en la historia, escena de las formas en el suceder del tiempo, arraiga sus plantas en el espacio telúrico y posee un patrimonio de aptitudes psíquicas peculiares.

En consecuencia, en su destino gravitan tiempo, espacio y temperamento, como fuerzas móviles que le confieren una como cédula de identidad histórica y de individualidad específica. De ahí que cada grupo humano tendrá una tabla de valores asimismo específica y, por ello, no absoluta sino relativa.

El esquema trazado en rasgos sumarios destaca la relatividad del valor estético. La belleza se parece a la moneda, en cuanto mantiene su potencia de circulación y su capacidad liberatoria de obligaciones espirituales dentro de cada grupo humano, o mejor, dentro de cada cultura.

Hemos afirmado ya que el arte es una interpretación predominantemente irracional, afectiva y emocional del mundo que contiene una belleza relativa, y si la poesía es arte, lo será siempre que congregate estos elementos indisolubles, y será poesía siempre que la belleza que engendre esté forjada en el metal de la lengua y ajustada a una forma musical del sonido. He aquí la esencia de la poesía, más allá de la Lógica, la Métrica o la Mitología. Por lo demás, se trata del escorzo de un concepto que no aspira, ni mucho menos; a erigirse en definición, de aquellas que han pesado como cadenas de esclavitud supersticiosa en la historia del espíritu.

Este ligero preámbulo ha sido nuestro primer desafío a la esfinge. Nos cumple ahora herir el motivo central de esta disertación, iluminando el origen y destino de la poesía siquiera con una brizna de luz mental.

Todo origen es un comienzo de algo, un balbucir de alumbramiento, un «desdén dónde» germinativo y obscuro. Todo destino es una permanencia de algo, un grito de madurez, un «hasta dónde» vital y perplejo, la cuestión está ubicada en la Estética pura, pero mi repulsión a los sistemas herméticos y clausurados me inducirá más bien a asumir el riesgo de un ensayo libre sin lastre de teoría, en que el pensamiento se desborde en raudal sobre las exclusas convencionales.

En ese hosco libro de piedra y a la par dulce libro de miel que es la Biblia, alfabeto sagrado de nuestra cultura occidental, hay un génesis y, en el arranque de esa génesis, un *fiat* creador del mundo. Ese *fiat* es acto de creación pura, afirmación constructiva sobre la nada que es la perpetua negación. Cielo, tierra y agua, luz, vegetal y fauna nacen y se ordenan en disciplina cósmica y aquello acontece en cinco días de drama cosmogónico. A la postre de ellos, adviene un sexto día de clímax en que la divinidad, hasta ese instante sólo artífice, deja de construir naturaleza muerta o viva, para darse en dación íntegra, para ser al fin una divinidad maternal y parturienta que transfiere a su criatura su sangre y pulso, su substancia y signo, su imagen y semejanza. De este modo, el hombre creado reitera en sí la presencia y esencia del creador y tendrá, a su vez, como éste, virtud creativa para darse entero en el arte, y, entre todos los artes, en la poesía, intuición reproductora del universo a imagen y semejanza humanas, por virtud del ascua de la palabra.

Hasta aquí: la fábula y su complejión imaginativa, la fábula decapitada de verdad científica, pero preñada de verdad mágica en el soterrado subconsciente colectivo. Resta apenas, como residuo suyo, el símil de que la poesía es creación, no a la manera de un mundo que emerge de la nada por el fiat bíblico, sino como un mundo recreado por el fiat del artista.

Goethe que era a la vez demiurgo y pensador, artista y omnisciente, en ese grado de equilibrio y de síntesis no logrado nunca, antes o después de él, no decía otra cosa cuando afirmaba, «que el afán y omega del arte de escribir, esto es la reproducción del mundo exterior por el mundo interior que todo lo aprehende y lo congrega para recrearlo, modelarlo y restituirlo bajo una forma original, se mantiene como un secreto eterno».

La afirmación goethiana cobra una precisión superlativa, cuando el arte de escribir es arte de escribir poesía, ya que en ésta aquello que puede ser calco o trasunto del mundo exterior en otra literatura, por la inmiscuencia preponderante de lo lógico o racional, es en la poesía invención pura de vuelo irracional o alógico.

Ni Aquiles, con su ira tensa como el hierro, en la matriz epopeya homérica; ni Edipo incestuoso y parricida, ludibrio de un impulso sexual, en la inmensa tragedia de Sófocles; ni su biznieto Hamlet, que pasea su sombra obsesiva en el atrio shakesperiano; ni el Alcalde Zalamea, vengador y reivindicador de un sa-

ñudo honor de casta, en el drama calderoniano, existieron antes de ser creados, aunque la ira, el incesto, la obsesión y la vindicta sean humanos. Y aquí la frontera entre lo real y lo imaginado, entre la acción humana y la acción estética. Mientras la una ocurre en el tiempo y en el espacio sensibles de la vida, la otra se desanuda en el tiempo y en el espacio espirituales del poeta. Que haya coincidencia o semejanza entre ambas, o que la acción estética se nutra de acción humana, esto es lo accidental. Lo primordial es que la una no es la otra, porque si lo fueran, y si fuera dable resucitar el dogma diderotiano de que el arte es la vida, el arte dejaría de ser arte, ya que la vida en sí misma lo fuera.

Sugerido así el quid de la creación estética, pertenece al origen de toda poesía su atributo de creación pura.

A esta guisa y volviendo a Goethe, como vuelven las partículas de acero a un centro imantado, rescataríamos de su Fausto, cazador del infinito, ese juicio tajante como una espada que dice: «en el principio era el verbo». Pero el verbo es algo más que la palabra tangible, corpórea y material. Es en *stricto sensu*, el lenguaje como asocio de fomenas y signos de expresión humana y de comunicación interhumana, y en *lato sensu*, inspiración o numen. Otra vez erramos en el orden de las cosas indefinibles. Poseer un numen es tener algo en sí, que puede darse por sí, arropándose con palabras que nacen en vertiente pura.

Esta primera idea se dilata y afirma, cuando al numen lo entendemos como la espontaneidad del poder creativo. Para los psicólogos, es la imaginación creadora, trama de un proceso asociativo en el que se injerta todo el psiquismo humano, impulso, afecto y vivencia indiscriminados. Este haz de conceptos pareciera dejarnos en la sabia ignorancia, estado primo del intelecto desnudo que no sabe nada después de conocerlo todo. La sola imaginación creadora no fuera admisible como cualidad estética, si no estuviera presidida por un *pathos*, un sentimiento irrevocable que la envuelve. La metáfora del fuego ha sido hipotecada para significarlo, en tanto que la flama consume sin consumirse, mientras haya materia combustible. La llama eterna: he ahí la imagen del sentimiento estético y el principio del numen.

Se afirmará entonces y se aducirá, con cierto fundamento, que no toda poesía ha venido del numen, en cuanto éste es ardimiento afectivo y movilidad emocional. Ha existido siempre una poesía conceptualista, intelectual y erudita, o nutrida de *logos* y de trascendencia, o dominada por la inquietud religiosa, científica, filosófica, didáctica, histórica o técnica, o exilada en la plástica o música de la forma, y más brevemente, una poesía que ha proscrito a Apolo para habitar en Minerva. Por otro costado, el romanticismo, como exacta patología afectiva, representara mejor que ninguna otra modalidad poética a la poesía auténtica.

De esta suerte, el magno Hesíodo, rectificador so-

cial y filósofo de la esperanza, los fabulistas y epigramáticos, el Virgilio de las «Geórgicas», poema del agro y de la agricultura, el denso Ovidio de los «Fastos», los progenitores de la epopeya histórica o proto-histórica: Homero, Milton, Tasso, Camoens y Hugo, el Dante de la «Divina Comedia» — enciclopedia feudal y mito cristiano—el mismo Goethe en su inenarrable «Fausto» de magnitudes filosóficas, los paruasianos posesos de la plástica de la envoltura del verso, y los simbolistas, enfermos de ritmo, todos, perecerían en este diluvio universal, y quedaría la poesía constreñida al grito y al apóstrofe, antenas de la emoción, o tal vez a la interjección que es la más aguda síntesis del sentimiento. Acaso sólo se salvaran de este diluvio, en una risueña Arca de Noé, las parejas zoológicas de voz inarticulada.

Esta disquisición nos permite restituir a la poesía su sentido cabal. Si ella se anima por un numen, como espontaneidad de su poder creativo, y en ese numen, los elementos irracionales, afectivos y emocionales predominan sobre los elementos racionales y lógicos, esta hegemonía de los primeros no es excluyente de los últimos que concurren con aquellos a conferir a la poesía su calidad de obra no sólo sentida sino pensada. Por lo demás, es imposible determinar el *quantum* de los unos o de los otros. No existe una Estética que regule precisamente su distribución y proporción. Apenas disponemos de un sexto sentido para concluir que cuando lo irracional o afectivo prevalece, en la malla

inconsútil de la literatura, ésta es poesía, y cuando lo racional o lógico, aquella es prosa.

Este criterio diferencial interno subvierte la superstición corriente y moliente de la frontera entre la poesía y la prosa. Para los doctorales y adustos maestros de la Retórica, la poesía quiere decir literatura métrica y la prosa, literatura libre de castigos rítmicos. La poesía es cabalgata en galope de compás preciso, y la prosa es rumor pedestre de pasos anárquicos. A decir verdad, esta norma de formalismo ortodoxo no resiste a la crítica que hemos formulado y su caducidad es necesaria. El sonido del lenguaje es escasamente el atavío, el paramento o el friso. Esto es pura prosodia. Lo trascendente y viviente en el lenguaje reside en su carga psíquica, en sus vísceras espirituales. Y tan cierta es la verdad insurgente que proclamamos que la poesía extranjera, vertida literalmente al idioma vernáculo en lenguaje sin ritmo, seguirá siendo poesía para nosotros y, opuestamente, se convertiría en prosa llana y silvestre para la Retórica. Inversamente, a un prestidigitador métrico, cuyo arte de composición es pobremente un ágil ingenio acústico, no le será empresa heroica traducir un tratado de botánica a verso de resonancia ajustada. Para nosotros, esta traducción rítmica no podrá nunca jactarse de jerarquía poética, aunque la Retórica la admita y quizás la consagre como tal.

La controversia planteada nos lleva a mirar una cuestión aledaña que concierne asimismo al origen de

la poesía. Nos hemos acostumbrado, por voluptuosidad de los sentidos y ocio mental, a reconocer en la poesía la estructura de la máquina, en la que todo se parece a una minuciosa y cándida relojería. Metro, hiatos, hemistiquio, asonancia, disonancia, longitud, latitud y combinación del verso se rigen por códigos inexorables y leyes sensibles que no podemos vanamente transgredir, sin provocar la venganza de los dioses académicos que son las deidades más iracundas para castigar con su centella.

Según este criterio, al mundo de la poesía lo preside un orden mecánico y el mismo y todopoderoso espíritu que lo agita es un protagonista medroso que sólo aparece en tanto lo permitan inviolables normas de equilibrio físico. La historia de la poesía sería, en consecuencia, el rendido vasallaje del espíritu a la forma, y los poetas, los dóciles y resignados galeotes de una galera carcelaria que han aceptado, con sonrisa tierna, grilletes para los pies y manos de su genio. La esclavitud del hombre al hombre no admitiría paralelo con esta otra esclavitud de la palabra a los cánones. Por lo menos para aquélla, hubo un Espartaco, un Danton o un Lenin que pretendieron abolirla. Para la esclavitud poética no hay redentores ni libertadores, sino el bíblico rechinar de cadenas y crujir de dientes. Bien conocemos que a la rebelión de los ángeles sucedieron su caída y perdición. Otro tanto ocurrió con quienes osaron redimir al alma de la poesía de su envoltura constrictora.

Todo lo dicho incide en una hipertrofia de la forma sobre el contenido de la poesía. Cuando me refiero a la forma, insinúo exclusivamente la contextura del lenguaje. Más subyacente al lenguaje, y como su verdad, está el espíritu. Espíritu sin forma es algo inconcebible en sí. Forma sin espíritu es materia inerte y artefacto sin sentido. Pero el espíritu tiene sus formas inmanentes y propias, y es en éstas, y no en las verbales y externas, en las que la poesía vive y sobrevive.

Ya hemos aludido al cuadro mitológico de las musas ligeras e ingrávidas, hechas de soplo y vértigo inmortal. Naturalmente hay algunas difuntas entre ellas, como la Didáctica que se ha transformado en la severa Pedagogía, la Historia que ha adquirido redondeces científicas, y la Retórica que es para mí, por excelencia, la anti Musa. Procediendo a un nuevo enjuiciamiento e inventario de estas mujeres inefables, las enumeraríamos así: poesía, música, pintura, escultura, arquitectura, danza, novela y dramaturgia. Jean Cocteau reclama la presencia de una musa flamante y novísima, fabricada en celuloide y misterio: el cinematógrafo. Con esta última, restableciéramos el cabalístico número nueve de las antiguas y linajudas damas de la Hélade. La misión de cada una de ellas era precisa y minuciosa en la leyenda y el símbolo que portaban las definía y configuraba. Contemporáneamente, las musas son libres dentro de su libertad espontánea, concebida en gracia de eternidad. Mas cada cual, si

bien posee un privilegio y don privativo, no puede vivir sin el préstamo del privilegio y don de las otras, y entre todas, la poesía es la pródiga en entrega de su sangre a las demás. Y lo que es más: las otras perecerían sin ésta o, por lo menos, quedarían desteñidas o exangües. Música, pintura, escultura, arquitectura, danza, novela y dramaturgia sin poesía, nublan y oscurecen en verdad su firmamento.

¿Por qué esta universalidad y ubicuidad de la poesía? La respuesta consiste en que la poesía es sencillamente el numen, como fermento de toda creación estética y es, como numen, la cuarta dimensión del mundo espiritual. No obstante esta prerrogativa universal, la poesía, desde el ángulo retórico, sigue siendo el arte de medir y pulir a la palabra en un ritmo, o en una colección de ritmos estatuídos o petrificados. De este modo, la poesía reside estrechamente en la música de la palabra, y ni siquiera una música de alcance sinfónico, sino la cantata de melodía paupérrima, incapaz de reproducir el conflicto del sonido complejo. Esta subordinación de la poesía a la música destruye un equilibrio estético que es menester restaurar, sino que tampoco su independencia signifique su confinio a una isla desolada hasta donde no llegue el eco de sus artes congéneres.

Dentro de la secuencia del tema propuesto, surge una nueva inquietud que taumatúrgicamente el grande e inasible Paul Valéry la señala, cuando sondeando la intimidad esotérica del poeta, penetra al arcano de la

creación poética. En esta existe una materia que es preciso descubrir, materia psíquica por cierto, y que no es otra que el flujo y reflujo de acontecimientos en el paisaje interior del artista. Cada creador artístico, afirma Valéry, «seguro o inseguro de sus propias fuerzas se siente un conocido y un desconocido, y cuyos cambios inesperados engendrarán por fin algún producto. El artista piensa: yo no sé lo que haré y, al formular este juicio, mi espíritu cree conocerse, y construyo sobre este conocimiento, cuento con él. Este conocimiento se denomina «yo». Pero yo inventaré una sorpresa, y si dudo de esta invención, no seré nada. Sé que me asombraré del pensamiento que habrá de sobrevenirme y, por tanto, reclamo esta sorpresa. Construyo y cuento con ella, como cuento con mi certidumbre». Hasta aquí el esteta francés.

En este juicio de perplejidad: «no sé lo que haré» y en el encuentro con la sorpresa, se compendian los dos momentos primos de la creación poética. ¿Y qué es la sorpresa en poesía. Es en grado sumo la imagen. La imagen poética presupone el orden ontológico de los objetos, esto es, las cosas en la realidad; el orden lógico de los conceptos de esos objetos, y el orden lingüístico de los nombres de esos conceptos. Relacionar a los conceptos, como sus contenidos objetivos se ligan entre sí, he ahí el signo del pensamiento lógico. Relacionarlos, no en vista de ningún contenido objetivo, sino como se dan y relacionan tumultuosamente entre nuestro espíritu, he ahí la manera del pensamiento

poético. La imagen es sorpresa, en cuanto el nombre de un concepto y objetos determinados, se lo atribuímos inesperadamente a otro u otros. Este ardid todavía no es imagen poética. Esta transposición alcanzará significado estético en la medida de su belleza, atrayéndonos, conmoviéndonos y deleitándonos. La imagen y su curso siguen el movimiento de nuestra conciencia en el astillero inaudito de la asociación de ideas. Las leyes asociativas del pensamiento regularán su proceso, pero sólo la singularidad del yo poético, en el que pesan predestinación y excepción, sabrá modelarla.

Esta explicación elemental no basta para calificar totalmente a la imagen, ni para desenvolverla en el alud de sus formas complejas y superiores, en donde concepción, símbolo y alegoría se yuxtaponen y aco-plan. Mas la poesía debe a la imagen su irrealidad, aunque el poeta construya su obra con elementos reales.

La imagen, en sí misma, es ya un cataclismo y un desorden. Esta dramática volcadura de cielo sobre la tierra no tiene significado en la teoría de Laplace, ni en el silogismo aristotélico, ni en las mónadas de Leibnitz. Es ruina ideal de una naturaleza filosófica. Todo lo dicho concurre a ratificar que la poesía es re-creación pura del universo. a imagen y semejanza del hombre. Y toda re-creación exige una destrucción anterior. El infierno de la teogonía cristiana, antes de Dante, era apenas una mazmorra de tiniebla. Hacía falta que

el florentino viniese a demolerla, para construir en su lugar un infierno de temperatura sacra y de suplicio épico.

Hemos dibujado el sistema de las vértebras de la poesía en su origen: creación pura, numen, espíritu y forma, universalidad e imagen, y al esclarecer estos elementos originales, paralelamente hemos dado una respuesta al problema de su destino, a su «hasta dónde» agorero y mágico.

Pero obviamente sin una historia de la poesía, su destino, en sentido concreto, no fuera susceptible de pensarse. Si la historia es la ciencia de las formas en el suceder anterior, la adivinación de las formas en el tiempo ulterior se funda en aquélla, de la misma manera que la columna reposa en el plinto. Por lo demás, aspiro únicamente a desprender de la historia poética sus creaciones capitales y sus climas sucesivos, y todo en un esquema apretado y sucinto.

Partiremos del principio, esto es de una poesía tosca y sensible en lenguaje espontáneo, como primer atisbo de un alma popular que se refugia en la copla o el romance, anónimos ambos y preñados ambos de un sentimiento elemental que vale por sí mismo. No hay pueblo que no la haya cultivado, como original respuesta a sus conflictos emocionales. Su clima, en consecuencia, es el prístinamente popular, y su significado, una como edad de piedra no pulimentada en la historia de la poesía.

En la sociogénesis de los pueblos y cuando éstos

han adquirido cierta estatura y desenvoltura para regir sus propios destinos, esa conciencia de cuerpo social ha transmitido a la poesía la forma de la epopeya. En la epopeya se vierte una substancia psíquica inconfundible: el instinto colectivo de destrucción y salvación, la apoteosis de la muerte para afirmar la vida, la punta de la lanza libertadora y reivindicadora. El canto es más extenso que denso. El mito se confunde con las primicias de la historia, permutando pasiones divinas con pasiones humanas. El personaje heroico es el eje de todos los conflictos y la medida justa de su tiempo: «La Iliada» de Homero es la voz grandilocua de una Grecia que comienza a vivir. La «Eneida» de Virgilio es el primer aprendizaje de una Roma encubierta y bárbara que se crea a sí misma. La «Biblia», aunque compleja y distinta en sus varios libros, constituye, en cierta manera, la gesta del pueblo hebreo, elegido por el Señor, y sus avatares de exaltación y abismo. «La Divina Comedia» representa la epopeya de una Edad Media indiferenciada e introvertida, en la que el hombre sigiloso edifica su mundo en sí, con un Dios adentro y una indolencia despectiva para las cosas terrenas. A este mismo sentido de génesis y formación colectivas, responden los consabidos modelos de las epopeyas del Renacimiento: el «Orlando Furioso» de Ariosto y «Los Lusíadas» de Camoens. Cada uno de ellos traduce el clamor de un pueblo recién nacido en verso de despliegue ampuloso. El clima de esta poesía es objetivo y

épico y la interpretación del mundo, la heroica, como pasión irrefrenable de una infancia sociológica.

La madurez del cuerpo social significa correlativamente un desasimiento del individuo y un horizonte de su libertad espiritual. En el clima épico, la sociedad es todavía amorfa, y el poeta construye obra objetiva y universal, ya que en su inspiración está precisamente el grupo humano entero en confuso protoplasma.

Cuando el grupo humano se ha estructurado y afinado definitivamente, el individuo retorna su visión a sí mismo y, aunque el contenido de su poesía sea filosófico, didáctico, científico, religioso o social, se trata del hombre emancipado que dice lo que piensa, transportando al lenguaje poético su propio e intransferible conflicto. Es natural que el conflicto individual se revelará específicamente en lo que se denomina poesía lírica, pero tanto ésta como los otros géneros no épicos, significan una transferencia de lo objetivo a lo subjetivo.

En esta nueva e insaciable poesía, gravitará un albedrío libre e insospechado, opuesto al fatalismo que rige a la epopeya, y las esencias interiores de la personalidad del autor, serán más nítidas que en el poema épico. Cuando la poesía ha penetrado en esta órbita, nada ni nadie pueden detenerla en su viaje tormentoso. Es imposible fijarla en módulos de clasificación y la Retórica exhibe sus doradas miserias, cuando pretende aprisionarla. Sólo en vuelo sobrehumano es dable seguir la marcha de sus extremidades aladas. Y

si esta poesía es una fuga infinita, nuestro problema de su destino resulta insoluble como la cuadratura del círculo.

Podríamos hablar del clasicismo, equilibrio y medida del numen y la forma dentro de un universo que, como el griego, era cerrado y limitado, o de un neoclasicismo francés, inglés o alemán de los siglos XVII y XVIII. Paralelamente identificaríamos a una tragedia de aliento clásico que es el mármol con pulso de vida en Esquilo, Sófocles y Eurípides, y resurrección lograda en Corneille y Racine, o a una comedia clásica que exprime su risa dionisiaca en Aristófanes y se recupera con ironía humana en Molière. Advertiríamos, dentro de un renacentismo del teatro, permanencia del ideal clásico y encuentro total con el hombre, a un Shakespeare omnipresente, museo vivo de la pasión humana y sólo clasificable como eterno, a un Lope de Vega, «fénix de los ingenios», vario, caudaloso, invencionero e inagotable, o a un Calderón esencial de factura acabada. El prerromanticismo, como inicial declive del poeta a sus afecciones, lo serían Goethe—unidad sin pareja en todas las literaturas—o el tempestuoso Schiller. Llegaríamos al romanticismo y a los síndromes de un delirio, con Byron, Shelley, Lamartine, Musset, Hugo, Heine o Leopardi. A la orilla de todo este mare magnum, como lengua italiana que de nebulosa se condensa en planeta, de mística en sistema, de alegoría de la muerte en alegoría de la vida, de ciencia en deliquio, reconoceríamos el Dante uno y plural de la «Divina Comedia».

Y también, más allá de todo prurito clasificativo, existiría una poesía pura e inmanente que no se debe sino a sí sola, espoleada por el ansia de perfección interna o externa, y confinada a una soledad, en donde espíritu y palabra se vierten como se dan, sin rito ni cábala, sin preconcepto ni ayuntamiento con materias ajenas. Poesía insular y desnuda en donde el numen lo hace todo, y sólo puede explicarse y vertebrarse con el genio patético y atormentado de Edgar Allan Poe.

Antes de Poe, las anticipaciones se apuntaron en la riqueza imaginífica del «Cantar de los Cantares», en la gravedad y levedad de Jorge Manrique, en la iluminación simbólica de San Juan de la Cruz, en el desbordamiento ignipotente de Teresa de Avila y también en la metáfora trabajada de Luis de Góngora y Argote.

Esta poesía extra académica prosigue victoriosamente durante la segunda mitad del siglo XIX y el actual. Acaso el parnasianismo de Leconte de Lisle, de Heredia o de Regnier, geometría de la forma y el volumen, no se atempera a aquélla, y más bien representa una vuelta al ideal griego de poesía. Pero el simbolismo, como transporte del sonido integral que traduce la disonancia interna, es legítima poesía pura que se rinde en la opulencia demoníaca de Baudelaire, en la sabiduría de Mallarmé, en el gemido de Verlaine, en el canto siniestro de Ducasse, y en su torre más alta: el nomadismo universal de Rimbaud.

Al parnasianismo y simbolismo franceses, y para la hispanidad poética que rumia todavía el pienso romántico, les nace un pupilo de lengua celeste en América: el rubendarismo del novecientos.

Después del simbolismo, el universo poético se despedaza en astillas con el advenimiento del suprarrealismo. Las levaduras del inconsciente y subconsciente se subliman, desatándose las amarras que ligan al poeta con la realidad, en automatismo psíquico que culmina en imagen libérrima y como nunca creadora. Entonces, no hay lecho geológico para este océano en libertad. Paralelamente el suprarrealismo, los «ismos» ya no cuentan, y sólo es dable advertir cifras de poetas magnos que, sin ser suprarrealitas, fabrican poesía pura a su manera solitaria. El compungido Claudel de espíritu religioso o el líquido y transparente Juan Ramón Jiménez constituyen los mejores ejemplos.

La vertiginosa marcha que hemos seguido en línea ondulante, a través de lo que ha sido poesía, ha mentado escasamente modelos o denominadores del devenir poético.

Es duro pensar en un destino de la poesía en esta casi mitad del siglo XX, cuando las morfologías políticas de soviet, fascio o cruz gamada invaden una cultura hecha, derecha y también contrahecha de signo cristiano, democracia y proletariado irredento; cuando la técnica como simple valor material y como forma de

adaptación animal—que diría Keyserling — desplaza al espíritu puro, y cuando el hecho zoológico de la fuerza es norma de vida nacional e internacional, y el derecho una superchería vana de universidades, bibliotecas y algunos ilusos convictos.

Para volver a la barbarie hace falta apenas un instante en el que el plomo de los bárbaros se derrita sobre los valores establecidos. En cambio, para construir a la cultura occidental, cuya atmósfera respiramos, han sido necesarios dos mil años de tensión constructora.

El espíritu más ingenuo reconocerá que nuestra cultura, junto a sus excelencias, adolece de pecados mortales. Bastaría contemplar al hombre encadenado por el hombre en la relación económica y social, mientras el ciudadano es igual al ciudadano en el goce y disfrute de sus derechos políticos ante la ley de marras. Esta contradicción de iniquidad e injusticia pertenece a la actual democracia, y si queremos y debemos salvar a la democracia, hay que salvarla no sólo de los ejércitos ululantes del nuevo orden, sino también de su propia enfermedad, amputando con cirugía heroica sus miembros ulcerados.

Cuando pienso en la poesía de un futuro inmediato o mediato, la pienso disyuntivamente. Si la cultura de sentido democrático sucumbe en la prueba de fuego a que le han sometido los totalitarismos, retornaremos a un orden viejo con el ropaje de nuevo orden que traerá disciplina a los cuerpos y mortal indigencia a las almas, y en el silencio dramático de varios siglos, vol-

verá a gestarse una sociedad elemental, perfilándose luego una nueva Edad Media de mudéz y resignación, para que al término de ella, se resucite posiblemente el metal de la epopeya, como forma dura, primitiva y multitudinaria del canto.

En la otra hipótesis, si la democracia sobrevive y en su inventario de valores perdura y se afirma la voluntad intelectual, la poesía seguirá viviendo en su clima subjetivo, y a mayor libertad corresponderá una mayor espontaneidad creativa, a mejores incitaciones vitales, más pródigas superaciones estéticas. Ignoramos lo que pueda hacer, ya que la historia del espíritu es un suceder en la contingencia, sin subestimar naturalmente el caldo de cultivo social que la obliga a reproducirse infinitamente. Apenas alcanzamos a ver que será cortado el nudo gordiano de la Retórica, uno de los últimos residuos de la ignorancia docta, y para sustituirla, una estética libre de la poesía habrá de plantar su tienda, bajo cuya tela de luz fluyente, el numen buscará otras formas flúidas del espíritu antes que formas cerámicas del lenguaje. Mas en todo tiempo y en todo lugar, la pasión de la poesía habitará en el hombre, como esa águila perpetua que roe la entraña de Prometeo.