

<https://doi.org/10.29393/At409-91CPRS10091>

La Creación Poética, de JOSÉ MIGUEL IBÁÑEZ LANGLOIS. Madrid, 1964

Un tratado o estudio sistemático con el título de *La creación poética* puede contener muchas cosas diferentes, pues la expresión misma de "creación poética" envuelve una redundancia junto a la cual el analista ha de trepidar algo medroso. La verdad es que con el paso del tiempo se ha perdido la equivalencia semántica de aquellas dos expresiones, y que en español, en fin, ya que es el idioma en que se halla escrito el tratado, la expresión no es redundante.

Y si se dice, al pasar, que el libro está escrito en español, nótese, igualmente, cuán pobres son los ejemplos de "creación poética" española citados por el autor en apoyo de su tesis. Después de una atenta lectura hemos notado algunos versos de Manrique (p. 26), García Lorca (p. 62), Aleixandre (p. 93), Berceo (p. 99), de un romance inspirado en Arnaldos (p. 101), de Rosales (p. 103), de Garcilaso (p. 104), de Gerardo Diego (p. 106); pero es evidente que las citas más decisivas para mantener los puntos de vista del autor son las que proceden de escritores de otras lenguas: Safo (p. 37), Saint-John Perse (p. 79), Eliot (p. 106), Ungaretti (p. 206) y, en fin, Rilke, a quien se cita mucho más que a cualquier otro autor (pp. 48, 105, 106, 159, 172, 213, etc.), todo ello hasta el extremo de que podría avanzarse que las inferencias del autor sobre el arte de escribir se basan principalmente en el ejemplo proporcionado por aquel escritor. En la parte que pudiéramos llamar teórica, es notorio, asimismo, que el autor más seguido y reverenciado es T. S. Eliot. Ambos —puede ser obvio decirlo— escribieron en lenguas distintas del español, en alemán el primero, en inglés, el segundo.

Esto, naturalmente, no tendría ningún especial significado si se tratara de otra ciencia, pero en la ciencia de la literatura asume efectiva trascendencia el lenguaje, y de consiguiente no es indiferente citar versos de cualquier parte. Dicho de otra suerte: cabe preguntarse si la lengua española está de verdad tan desasistida de gracia literaria como surge de la lectura de este libro. Podría ser que hubiera *creación poética*, para usar la terminología

del autor, en Góngora y en Lope, y bien podría haberla en otros autores de ayer y de hoy; pero dentro del libro prevalecen los modelos, ejemplos y paradigmas tomados de lenguas extranjeras. Bien sabido es que no existe traducción perfecta, y hay quienes creen absoluta y radicalmente imposible la versión cabal. De lo cual puede, en fin, desprenderse cuán ventajoso habría sido para el efecto persuasivo que se pretendía alcanzar con este libro, el que los ejemplos citados correspondieran a la lengua española antes que a otras.

De este escepticismo acerca de las posibilidades de la traducción participa igualmente el autor, como puede verse en estas palabras suyas: "Por eso la obra poética no tiene traducción: es un sistema de armonía y concordancias demasiado complejo e inmerso en las estructuras sensibles del lenguaje, como para que pueda ser trasladado a otro medio lingüístico conservando la vida" (p. 250). De allí se sigue, S. E. u O., lo mismo que decíamos nosotros; esto es, que habría sido ventajoso para la eficacia de este libro el ofrecer ejemplos de poesía no traducida, vale decir, de poesía escrita en el mismo idioma del libro, en español. Hay ciertos valores de prosodia, de fonética y, sobre todo, de métrica, que no permanecen en la traducción, o dicho de otra laya: que con la versión de un idioma a otro necesariamente quedan arrasados. Para obtener ejemplos de perfecta validez, todo aconsejaba modelos de lengua española, y es tanto más extraño que así no se haya logrado cuanto que el estudio, según tenemos entendido, editado en España, fue, asimismo, en España concebido y escrito.

Otro rasgo que llama la atención en la lectura de este libro es la frecuencia con la cual el autor acude a expresiones como "verdadero poema" (pp. 39, 111, 117, 132, 220) y "verdadero poeta" (p. 219), "buen poema" (p. 96) y "buena poesía" (p. 38). Después de lo cual no cabría manifestar extrañeza por el hecho de que hable, asimismo, de "malos poetas" (p. 129), "mal poema" (p. 254) y "mala poesía" (pp. 219, 225). Debe aceptarse que estos calificativos *bueno* y *malo* distan mucho de poseer la precisión que fuera deseable, y es de temer que en ellos exista cierta carga o dosis subjetiva con la cual se hace sumamente difícil la inteligencia de lo escrito. ¿Qué anhelaba decir el autor cuando hablaba de *buen poema* o de *poema verdadero*? Al parecer, un poema que a él le satisface; claro está, pero le satisface ¿en virtud de qué consideraciones? Porque no cabría imaginar siquiera que el libro haya sido compuesto e impreso sólo para dar fe de la experiencia íntima de su autor, sin que en modo alguno haga nada éste por dejarla transmisible a sus lectores.

Y decimos esto porque, en realidad, parece haberse esmerado el señor Ibáñez en cortar toda especie de puentes de comunicación entre él y el lector, a quien va alejando y reduciendo o minimizando (como hoy se dice) a lo largo de las páginas. Todos los resquicios por donde éste pudiera colocarse han sido tapiados. *Grosso modo*, el libro está calculado para que se entiendan sólo el *buen poeta* y el autor, en el disfrute del *poema verdadero*.

Las primeras palabras del autor son muy auspiciosas. Este libro, según él, pretende... hacer hablar al poema de sí mismo o, por lo menos, situar la cuestión en un plano donde sea posible tal experiencia" (p. 18). La verdad es que el poema viene hablando de sí mismo desde lo más remoto de la historia, vale decir, desde que se escriben poemas; ya que de otra suerte no se explicarían los libros donde se reúnen los poemas, las antologías, etc., instrumentos llamados a hacer hablar al poema con la espontaneidad necesaria para que cualquier lector de buena voluntad lo capte. Y llamamos auspiciosas aquellas palabras, porque abren paso a cierta confianza entre autor y lector, la cual, sin duda, debía redundar en provecho de éste. Pero luego ese lenguaje cambia.

Al autor no le agrada que se crea, por ejemplo, que el poema evoca una realidad anterior al poema mismo, y llama *falacia genética* al proceder crítico por medio del cual se pretende la "recuperación del estado interior" (p. 34) que llevó a la producción del poema. Cree, asimismo, que no hay ley alguna que pueda aplicarse al juzgamiento del poema, extraño pensamiento que expone así: "Desde el punto de vista de la poesía, el antecedente sólo se conoce por el poema, en el poema, aunque el periodismo o el psicoanálisis tengan otras vías de acceso. Luego el poema sólo se compara consigo mismo, lo cual es, sin duda, verdad: todo poema se juzga a sí mismo, es decir, suministra al lector la única ley que se le puede aplicar" (p. 36). Y como prueba de que esta expresión no ha sido fruto de una mera distracción, la vemos repetida a lo largo del estudio, todo ello hasta el punto de que en la página final (258) volvemos a leer: "el poema es la ley de sí mismo". No se trata, pues, de simple *lapsus calami*.

Los conceptos que el autor involucra en esas palabras no pueden ser más graves, pues llevan, en suma, a la negación de toda posibilidad de comentario sobre la obra de arte. Nadie tendría derecho a juzgar nada; sólo las obras de arte pueden explicar lo que son. ¿Y cómo lo harán? ¿Por escrito u oralmente? El autor nada dice. Se limita a negar la aptitud misma que le ha llevado a él a escribir su libro. Porque tomando sus palabras en el tenor literal que corresponde, cuanto contiene este libro está de más, huelga, sobra, si "todo poema se juzga a sí mismo". Insisto en lo del tenor literal, porque estamos leyendo una obra de estética, esto es, filosófica.

Debe notarse que gústele o no la afirmación a los teorizantes de nueva data, las producciones del espíritu humano siguen ciertas leyes fundamentales de creación a las cuales no es ni podría ser ajeno el poema. Este, por ejemplo, existe en una determinada superficie de papel, puede ser repetido en ella, puede aprenderse de memoria, puede recitarse en voz alta, etc. No sé que se haya logrado probar que entre el poema y la estatua, entre el poema y la partitura musical, entre el poema y la ebanistería, existan diferencias esenciales de creación que lleven a postular para el poema lo que no pudiera postularse, asimismo, de los demás hechos de arte. Siendo esto así, queda a la vista el perfecto nihilismo en que se empapa la pluma del autor cuando dice que "todo poema se juzga a sí mismo", lo que equivale

a decir, toda estatua se juzga a sí misma, toda partitura se juzga a sí misma, etc. Esta posición nihilista implica la negación de toda posibilidad de acceso racional a la creación de la obra de arte, provincia del conocimiento dentro de la cual ocupa una porción la creación del poema o la creación poética, y porción que necesariamente ha de ser más reducida que el todo.

Y si el autor emplea la palabra ley, al decir que el poema "suministra al lector la única ley que se le puede aplicar", se nos permitirá decir que una ley que funciona en un solo caso no es, en filosofía, ley ni cosa que se le parezca. Es otra cosa. Ley es precisamente la norma que se ha obtenido de la observación empírica previa de multitud de casos en todos los cuales se la ha visto aplicada de modo idéntico dentro de ciertos límites. Por eso se habla de ley de gravedad y de otras leyes propiamente tales, según la aquiescencia de la filosofía. Tal como plantea el problema el señor Ibáñez, debemos entender que cada poema trae ínsita su propia ley, "la única que se le puede aplicar"; lo que, a su turno, significa que si pretendemos leer en seguida otro poema, debemos encontrar en él la ley que le corresponda, y así hasta la náusea. Esto, dicho sea con todo respeto a la formación filosófica del señor Ibáñez, que suponemos severa, no es ley, jamás ha sido ley. Es otra cosa. Y como el libro fue escrito por él y no por mí, perdone el lector que no me empeñe en decir qué es y siga a otro tema.

Lo más chusco es que el autor en parte alguna se da cuenta de que la posición nihilista adoptada por él invalida el libro en su totalidad. ¿A qué vienen capítulos, ejemplos, citas de terceros, explicaciones y demás, si se ha planteado ya aquella asombrosa proposición: "todo poema se juzga a sí mismo"? A nada, porque todo huelga después de semejante principio. Los puentes quedan cortados. Los mortales —y entre ellos el autor de este libro— quedamos separados del poema y, por lo tanto, de quienes lo escriben. No podemos pretender que nada de lo que sucede en el recinto del poema nos sea accesible por medio de la exposición racional. Decimos que el autor de este libro también queda fuera, porque cuando escribió el libro actuaba en su calidad de tratadista de estética, de filósofo, y no de creador de poemas propios. En esta última función ha diferido, al parecer de Rilke, Eliot y otros autores, y no ha hecho valer sus personales experiencias.

Y es también chusco que el autor, sin embargo, continúe escribiendo. La proposición mencionada aparece en la página 36; el libro llega hasta la página 258. De ello podemos desprender que una holgada mayoría de esas páginas fue escrita a sabiendas de que era estéril y vano cualquier intento de aproximación al poema, puesto que "todo poema se juzga a sí mismo".

Pero al autor, aparentemente, no le basta con la posición nihilista que ya hemos aislado, pues en seguida abunda en consideraciones sobre otras posibilidades de acceso a la creación poética. Repite unas palabras de Carlos Bousoño: "Poesía es comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico-sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis" (p. 51), y las repite sólo para refu-

tarlas: "¿Dónde, en qué experiencia, podría encontrarse ese contenido? Si es indiscernible de la forma poética, la teoría de Bousoño es tautológica y superflua a más de equívoca; si no lo es, tal contenido psíquico previo a la forma, distinto y —¿por qué no?— en sí mismo indiferente a ella, no existe: no existe como factor poético" (pp. 51-2).

Esto de negar la existencia de un "contenido psíquico interior a la forma" es cuanto cabe de peregrino. Es muy fácil convenir en que el poema no existe sin la forma; pero que hay contenidos psíquicos de los cuales echa mano el artista para producir la obra, no cabría racionalmente disputarlo. Es un hecho cierto; está en la raíz de toda vida humana. Al darle cabida en su exposición, Bousoño no hace otra cosa que convalidar una experiencia anterior a toda creación artística. Este contenido, claro está, no asume importancia alguna en el ser vulgar, incapaz de producir arte; pero cobra trascendencia en el otro, en el artista. El señor Ibáñez no lo quiere así, y afirma la inexistencia del "contenido psíquico anterior a la forma". ¿No es demasiado?

La mayor autoridad exhibida y aducida en este libro es la del poeta inglés T. S. Eliot, a quien se cita a cada paso y de quien se copian palabras que el autor expone como contraste de las opiniones de otras autoridades. Pero debe señalarse que algunas de estas autoridades no son poetas, como Eliot, sino filósofos o tratadistas de estética. Contempladas las cosas desde cierto ángulo, podría decirse que estos tratadistas pretenden obtener abstracciones y leyes de validez universal de la observación de fenómenos individuales y circunscritos. ¿Puede ponerse en parangón a una autoridad con otra si proceden de posiciones tan diferentes? Es lo que cabe pensar en presencia de estas afirmaciones tajantes y absolutas de Eliot, que el señor Ibáñez al parecer hace suyas: "La emoción que tiene su vida en el poema y no en la historia del poema" (p. 33). "Hay, en toda gran poesía, algo que debe permanecer inenarrable por completo que pueda ser nuestro conocimiento del poeta, y es aquello lo que más importa. Cuando el poema ha sido hecho, algo nuevo ha sucedido, algo que no puede ser enteramente explicado por nada que ocurrió antes. Eso, creo, es lo que entendemos por creación" (p. 42).

Y pasa por encima de estas palabras sin detenerse, sin hacer hincapié en los errores o exageraciones que pueden contener. Acepto que en toda poesía (grande o pequeña, que es calificación subjetiva) hay "algo que debe permanecer inenarrable", pero no es fácil asentir en que ello sea "lo que más importa". ¿Por qué lo que más importa? Por gusto, excentricidad o capricho individual de Eliot, a los cuales bien puedo yo oponer mi capricho: ambos somos seres humanos, y poseemos por lo tanto idéntico derecho a manifestar caprichos en la medida que nos franquee o autorice nuestra personal educación. En seguida, el poeta inglés dice que "algo nuevo ha sucedido" cuando se crea un poema, y que ese algo "no puede ser enteramente explicado por nada que ocurrió antes". ¿Será verdad afirmación tan absoluta? Cuesta creerlo. Goethe

dijo que todos sus poemas equivalían, en conjunto, a una sola confesión personal o íntima, y esta proposición sigue siendo la verdad (por lo menos en el caso de Goethe). Si el poema es, en algún grado, confesión, todos los poemas que un autor haya producido se ayudan unos a otros, concuerdan, coinciden, se refuerzan, y el lector que los lea de corrido, conforme cierto orden adecuado, sabrá más del alma de ese autor que de otros autores si éstos no le han sido presentados en la misma forma. Se dirá que saber algo del alma de un autor no tiene que ver nada con la creación poética. Puede ser; pero es significativo el hecho de que durante siglos y siglos los poetas hayan tratado de expresar cosas suyas, íntimas, de pecho adentro, en sus versos. Pues ahora llega el señor Eliot, y lo reduce todo a polvo y ceniza. Aísla el poema, lo monda de toda suerte de implicaciones, lo deja sostenido en el aire, es decir, sin sostén alguno, pero lo más grave es que el señor Ibáñez acepta sin chistar las aseveraciones gratuitas de Eliot, y las endosa y hace suyas.

Y ya que se ha mentado a Goethe, no estará de más señalar que en este libro se hace uso de un repertorio relativamente pequeño de poemas, de los cuales pudiera el autor obtener informaciones para alumbrar el oscuro recinto de la creación poética. No todos los autores han sido, a la vez, críticos de su propia obra; pero muchos hubo que sí lo fueron, de manera que sus palabras sobre los actos de creación no son del todo baldías. El autor cita de preferencia a Eliot y a Paul Valéry, pero pudo, según creemos, haber citado a muchos otros en cuyas confesiones hay también trozos válidos y palabras útiles.

Podría decirse, en términos generales, que deseaba prescindir de fuentes anteriores a cierta época (p. 10), límite de tiempo que naturalmente dejó fuera a Goethe. El libro aparece, pues, dirigido a satisfacer cierta inquietud presente, contemporánea, la cual está basada, aparentemente, en el más acerbo desprecio a cuanto se logró antes. Entre los poetas suele darse mucho esta especie de canibalismo estético, ya que ellos dictaminan que sus producciones son las únicas dignas de estudio, que carecen de toda suerte de predecesores y que, en fin, con ellos comienza no sólo el disfrute del arte sino inclusive cualquier posibilidad de producir este arte. Si esto es así, el libro del señor Ibáñez estaría llamado a recibir las más calurosas expresiones de beneplácito, felicitación y agasajo que pueden tributarse a un escritor.

Yo, por mi parte, ajeno a toda beatería de escuela o de secta, he procedido a leerlo con el interés fervoroso de internarme en una pista nada fácil, confiando de antemano en la potencia del señor Ibáñez, que cual nuevo Virgilio iría mostrando a sus lectores las bellezas del reino encantado. No ha sido así. Debo anticiparme a declarar que de allí se sigue que yo no soy Dante, así como es notorio que el señor Ibáñez tampoco es Virgilio.

RAÚL SILVA CASTRO,
De la Academia Chilena