

La poesía desde su esencia

Raimundo Kupareo, O. P.

A la Poesía la han escudriñado los poetas (S. Mallarmé, P. Valéry, T. S. Eliot, V. Huidobro y otros), los filósofos (G. Vico, B. Croce, M. Heidegger y otros) y los semánticos (Ch. Morris, I. A. Richards y otros). Por otro lado, los “preceptistas” la encasillaron —por razones técnicas y funcionales, pero no estéticas— en diversos “géneros”, análogos a los de la Prosa: el “género” épico, dramático, lírico, didascálico, satírico, etc.

Sería imposible exponer, en un breve estudio como éste, las teorías arriba mencionadas. Cada una de ellas aportó un rayo de luz en el laberinto del mundo poético. Hablamos del “mundo poético”, no en el sentido de una “realidad metafísica”, como la soñada por Mallarmé, o de un “fundamento del ser”, expuesto por M. Heidegger en su libro “Hölderlin y la esencia de la Poesía”. Se trata de encontrar una “cosmología” estética y no una “cosmología” científica o puramente metafísica, que pueda explicar el “orden” nuevo, creado por el genio poético. La naturaleza del “mundo poético” escapa a los fríos cálculos científicos y a la dialéctica antinómica de los filósofos.

Por otro lado, nadie afirmaría hoy que la Poesía se distingue de la Prosa sólo en cuanto aquélla está sometida a las “reglas” del verso, mientras que la última está libre de cualquier métrica. Los “preceptistas” no sólo inventaron los “géneros” de Poesía y Prosa, sino que dentro de estos mismos “géneros” encontraron otros, como si se tratara de una clasificación biológica, hecha a base de las diferencias meramente morfológicas. Sin embargo, las diferentes clases de Arte (poesía, pintura, música, cine, etc.), no son distintos “géneros” (y mucho menos se puede hablar de distintos “géneros” dentro de una misma clase de arte), sino —a lo más— distintas manifestaciones de una misma “especie”: Arte. Aristóteles define el género como algo que se predica esencialmente de muchos que difieren específicamente (Top. I, 4). Si la Poesía, Pintura, Música, Cine, etc., se distinguieran específicamente, entonces diferirían entre sí como lo sensible y lo insensible difieren con respecto a lo animado, o como lo racional e irracional con respecto a lo animal. Los “géneros” artísticos atentan contra la unidad del Arte. Es así que dentro del “género” Prosa, se enumeran el “género”

teatral, histórico, narrativo, científico, etc., que no tienen nada que ver el uno con el otro, excepto que todos pueden estar escritos en “prosa” (sin “reglas métricas”). Y lo más curioso es que el “género” narrativo (novela, cuento) se distingue —según los “preceptistas”— del “género” histórico, en cuanto éste mira la “verdad objetiva”, mientras que el primero mira la “verosimilitud”, como si la Novela fuera un engaño, un mero producto de la imaginación.

Los antiguos decían: “Qui bene distinguit, bene docet” (quien distingue bien, enseña bien). Procuraremos, primero, distinguir la Poesía de otras clases de Arte para enfocarla, a continuación, desde su propia esencia.

I

La Poesía se distingue de la “Narrativa”, no por estar sometida a unas reglas métricas, sino por su elemento constitutivo: la metáfora-símbolo (y no la metáfora-símil). Manuel Rojas, novelista, afirma:

*“La metáfora es un recurso a que echa mano el escritor cuando aquello de que habla escapa a su poder de precisarlo, sobre todo a su poder de precisar una cualidad. Esto, en cuanto al prosista. En cuanto al poeta, sabemos que no tiene para realizar su trabajo ni el espacio ni el tiempo de que dispone el prosista. El poeta debe expresar, en el menor espacio y en el menor tiempo, una cualidad; debe, entonces, ser preciso y la única manera de serlo es reducir a metáforas los elementos que puedan transmitir el sentimiento de esta cualidad”*¹.

Nos hemos ocupado de la “Narrativa” en nuestros estudios anteriores², demostrando que el “yo” poético y el “yo” narrativo, así como también las metáforas poéticas y las narrativas son fenómenos completamente diferentes. El “yo” poético refleja el soliloquio del poeta; las palabras poéticas no revelan algo fuera de sí mismas; son, a la vez, signos y objetos; no traducen la realidad; son la realidad. Nuestra costumbre de mirar en las palabras poéticas sólo signos, nos induce a buscar el equivalente real a este signo que en sí mismo ya es objeto. El “yo” novelesco y todo lo que él narra (no importa en qué “persona”) tampoco es un puro signo (documento) de algo acaecido. Esto sería una cró-

¹ Manuel Rojas: *Algo sobre mi experiencia literaria*. V. en Obras completas de Manuel Rojas, Santiago, Ed. Zig-Zag, 1961.

² Raimundo Kupareo, O. P.: *Evolución de las formas novelescas* (Anales de la Facultad de Filosofía, U. C. de Chile, 1967); *La teoría de la novela* (ib. 1968); *El tiempo y el espacio novelescos* (“Aisthesis” N° 3, 1968).

nica o una historia. Lo que el novelista quiere sugerir escapa a la historia: la supera como la idea supera a un hecho concreto. A pesar de que el novelista deja hablar a sus personajes según su edad, cultura, sexo, manera de expresarse y vivir, ellos se vuelven símbolos de algo que los supera. No se trata del puro hecho (muerte, asesinato, desilusión, pasión, etc., particular) como sucede en las novelas policiales, “rosas”, etc. Se trata de la “idea” que se encuentra en todos los episodios de la obra, pero que no es la suma de ellos. El “yo” narrativo refleja la naturaleza del acontecimiento “ideativo” (simbólico) y no el soliloquio del narrador; sus palabras revelan algo fuera de sí mismas; el acontecimiento —con todo el engranaje de episodios— y no las palabras, se vuelve, a la vez, signo y objeto. Por tal razón, las metáforas novelescas están en función de la narración; no valen por sí mismas, como —al contrario— sucede con las poéticas. Se trata, de hecho, de las metáforas-símiles que abundan en la Prosa, y no de metáforas-símbolos de la Poesía. Si un cuento, una novela, consiste en puras metáforas, entonces se trata más bien de una parábola (y su séquito de fábulas, mitos, alegorías, apólogos, proverbios, etc.), pero no de un cuento o de una novela propiamente tal. El cuento o la novela artística no tiene finalidad de ilustrar alguna doctrina o hacer claro un deber, como sucede con las parábolas. La “Narrativa” artística no consiste ni en la similitud ni en la verosimilitud con algo acaecido. Es el sentimiento “intuido”, sin comparaciones, sin intenciones didácticas o eutrapélicas, que da sentido a un cuento, a una novela. Y este sentimiento es una “verdad” tan “objetiva”, como lo es una historia, o mejor, lo es mucho más.

El ideal de los simbolistas (Verlaine, Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Corbière, Rimbaud, Laforgue, Lautréamont), fue “la creación de una Poesía Pura en contacto y en trueque con la Música” (A. Thibaudet).

Pero la Poesía no es la Música.

El lenguaje musical (su vocabulario, gramática y sintaxis) es distinto del de la Poesía. Es el tono —y no la palabra— el elemento fundamental de la Música en su intrincado sistema de relaciones. Los términos básicos (tonos) que estructuran el vocabulario musical, en cualquier tipo de sistema, pueden ser modificados por las tensiones tonales, interválicas, las del tiempo (“tempo”, movimiento, fraseo), de volumen; también pueden ser caracterizados por el color tonal y la textura.

El lenguaje musical no es verbal sino auditivo o, si se quiere, “aural” (de “auris” en latín, el oído). Querer reducir el lenguaje verbal al “aural” es hacer de él un puro juego sonoro:

*“Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo*

Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrima
Viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía...

(V. Huidobro, "Altazor").

Se dice que la Música es un lenguaje universal, en contraposición a la Poesía, cuyo entendimiento depende del dominio del idioma en que está escrita. Esto no es exacto. La Música tiene también distintos "idiomas" ("idios", en griego, lo propio, lo peculiar). Una melodía que no tiene ni tono ni semitono (como, por ej., una melodía siamesa) es "ininteligible" para un europeo corriente. Las escalas musicales del Oriente no son las del Occidente. Por otro lado, ¿cuánta gente entiende una obra politonal? ¿Qué difícil es acostumbrarse a los nuevos acordes, nuevos sistemas armónicos, etc.! ¿Quién tiene razón? Quien se acostumbra a tales "anomalías". Es en el oído humano donde se desarrolla la historia de la evolución armónica y no en el laboratorio de acústica. Es menester aprender a escuchar, como hay que aprender a hablar. Pero las imágenes sonoras no nacen por el "choque" o "diálogo" de las palabras, sino por las tensiones sonoras, arriba mencionadas; de ahí los distintos lenguajes.

No negamos que existen analogías entre la Música y la Poesía. La poesía versolibrista se asemeja a la música actual: las líneas politonales "superpuestas" nos recuerdan las metáforas "superpuestas" que, aparentemente, como aquéllas, no tienen relación entre sí. La música tradicional resolvía la disonancia en la consonancia; la actual eleva la disonancia al rango de principio, acentuando más y más las tensiones sonoras. En la poesía moderna existe una continua "lucha", "choque" de imágenes, sin cadencias rítmicas ni patrones métricos. Sin embargo, sólo analógicamente se puede hablar de la "musicalidad" de las palabras o de las vocales, o de las "cadencias musicales" en un poema.

Alguna vez un poema inspira al músico, y una pieza musical al poeta; alguna vez la Música está sometida a la Poesía, y la Poesía a la Música; alguna

vez andan a la par, conservando cada cual su identidad, como, por ej., en el “Lied”.

A la recitación de un poema se pueden aplicar, más o menos, las cualidades sonoras: altura (frecuencia), intensidad (amplitud), extensión (duración) y color (timbre), pero son las palabras y su significado las que importan en una recitación; el sonido está a servicio de ellas, mientras que en la música vocal, las palabras —regularmente— están al servicio del sonido o del ritmo sonoro, como, por ej., en “Die Glückliche Hand”, de Schönberg. “La manifestación musical es de naturaleza distinta de la verbal. Las manifestaciones musicales están unidas en un diseño que brota de sus propias formas y no pueden estar unidas de otra manera. Las manifestaciones verbales están unidas en un tema por el sentido de las palabras y no por las palabras mismas. Pero la Música no tiene sentido fuera de sí misma”³.

Si la música moderna ha excluido toda expansión retórica, toda repetición de “frases” y de “motivos”, no ha hecho más que librarse de todo lo que no era suyo, tal como algunos poetas modernos se desprenden de todo elemento musical. El sonido que reemplaza a la palabra vale poco para la Poesía; la palabra que reemplaza al sonido vale poco para la Música.

En su apariencia rítmica, la Poesía se asemeja a la Danza. La antigua *Balata* era una composición poética que se cantaba al son de la música de los bailes, cuyo recuerdo sobrevive en nuestras rondas infantiles. “Balata” no es lo mismo que *Balada*: un poema lírico, dividido en estrofas iguales o de varia rima que terminan en un mismo verso o a manera de estribillo⁴. Parece que su origen etimológico es el verbo griego “ballizein”, danzar victoriosamente en tres pasos (“balismós”, el salto), y de allí el término “baile”.

A menudo se piensa que el sistema prosódico (el verso es medido por el número de “pies”) o el rítmico (el verso es medido por una regular distribución de sílabas acentuadas y no acentuadas) son un reflejo de la métrica y rítmica musicales. Sachs Curt, el conocido musicólogo, en su libro “The Well-springs of Music”, demostró que la música instrumental es posterior a la vocal, y que el ritmo era, en sus comienzos, extramusical. La melodía, según él, no depende necesariamente del ritmo; puede existir sin moldes recurrentes. La incursión del ritmo en la Música es debida a nosotros mismos, a nuestros cuerpos y nuestras mentes. El ritmo —como medidor de una organización— no es básicamente una cualidad inherente a la Música o a la Poesía, sino al movimiento del cuerpo (Danza), porque el ritmo, en el aspecto fisiológico, es una necesidad de regular nuestros movimientos al caminar, correr, remar, etc.

³ Abraham Gerard: *This modern music*. 1952, p. 96.

⁴ Comp.: Diccionario Espasa Calpe, vol. VII, pp. 275 y 318.

“blanco”, “libre” o sin verso alguno. En el Drama, el personaje se vuelve símbolo, elemento constitutivo; no importa si el diálogo está en verso o sin él. Existen muchos dramas modernos (y no sólo antiguos), escritos en verso, como los de T. S. Elliot, Christopher Fry, Max Mell, Paul Claudel y otros, sin que por eso sus obras sean poesías. La metáfora poética puede entrar en un drama, pero la “intrusión” de la Poesía en un drama merma el ritmo dramático si no está al servicio de la acción dramática. Las metáforas no son elementos del diálogo. Al leer las obras de Maeterlinck, Ibsen, Sem Benelli y otros, tenemos impresión de encontrarnos en un mundo poético más que en un mundo dramático. (Algo parecido sucede con “L’Annonce faite à Marie”, de Paul Claudel, o “The Murder in the Cathedral”, de T. S. Eliot). No negamos que la Poesía puede entrar en una obra dramática, como contraste, por ej., a una realidad cruda, o por otro motivo, pero siempre debe estar al servicio de la acción dramática. Shakespeare lo hace en “King Lear”, “Hamlet”, “Otelo”, etc. Compárese, en este sentido, la magnífica tercera escena del cuarto acto de “King Lear”, donde se habla del dolor de la noble Cordelia, hija del infeliz rey: tal escena es un contraste poético con la vulgar codicia y perfidia de sus hermanas Goneril y Regania. Es la Poesía al servicio del diálogo dramático.

El verso en un drama cumple función distinta a la que tiene en un poema: hace el diálogo más denso, liviano, preciso. Un drama, escrito en verso, se puede traducir al otro idioma en prosa, sin que la obra pierda lo esencial de su valor, a pesar de que sufrirá su “densidad”, “precisión”. El poema es intraducible. El personaje dramático se vuelve, a la vez, signo y objeto; signo de un “mundo” extramental; objeto de entendimiento, que por su universalidad y abstracción, supera cualquier conflicto meramente individual, caso más bien para un estudio psicológico que estético. En el Drama, es el personaje el “intraducible”: no se le puede dar otra significación —sea el vertir el drama a otro idioma o haciendo actuar al personaje de manera contraria a la intención del autor, o poniéndolo en un ambiente escénico que desvirtúa el conflicto dramático original.

Como se ve, la Poesía (o la “Lírica”, en el sentido moderno) no es el Drama, ni puede constituir un “género” común.

Pero la Poesía tampoco es la Pintura. Veamos qué consecuencias conlleva el adagio horaciano: “*Ut pictura poesis*”, muy en boga entre los críticos del siglo XVIII⁹.

“*Ut pictura poesis*” es la aplicación de la “mímesis” griega a la Pintura: ésta tiene posibilidad de imitar a la naturaleza física, como la Poesía a la na-

⁹ Roy Park: *Ut pictura poesis*. The Nineteenth-Century Aftermath, en la revista “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. XXVIII, N^o 2, Winter 1969, p. 155.

turalidad psíquica. La Poesía tendrá la supremacía en los siglos donde el hombre es "idealizado". El Neoclasicismo, por ej., se encierra en alegorías y contenidos históricos para no ver la "realidad" de la naturaleza física.

Pero ni la Poesía ni la Pintura imitan a la naturaleza: la transfiguran, según los distintos medios de expresión, propios de cada una de ellas. Es falso pensar que la Poesía es superior a la Pintura por ser la Poesía menos imitativa, "pintoresca"; o que la Escultura es superior a la Pintura por ser más "abstracta"; o que la Música, a causa del mismo poder "abstractivo", es superior a la Poesía, Pintura y Escultura. Tales afirmaciones están en contradicción abierta con la unidad del Arte.

La Pintura tiene a su alcance la línea y el color (o mejor, la luz) como medios de su expresión. La transfiguración de los datos de la naturaleza, sea física, sea psíquica, se nota en Giotto, Mantegna, Ucello, Massaccio, Piero della Francesca (el más abstracto de todos) y otros. Paul Cézanne, el padre de la pintura moderna, reduce los objetos naturales a sus formas básicas (cilindros, conos, etc.); no usa sombras ni perspectivas para representar el volumen ni el modelado, y lo hace únicamente por medio del color. Para alcanzar la unidad pictórica, combina en el mismo cuadro los efectos planos y tridimensionales; reemplaza frecuentemente la perspectiva lineal y aérea por los planos superpuestos, dando así la impresión de distancia. Pero el parecido con la naturaleza todavía se queda en sus cuadros. Los cubistas "quebrarán" este parecido superponiendo diferentes planos y diferentes tiempos. Marc Chagall librará a sus objetos y figuras de la misma ley de gravedad, mientras que Piet Mondrian desterrará todos los recuerdos de las representaciones.

La lucha del pintor para librarse del color de las cosas y hacerlo hablar independientemente, como lo hacen las palabras poéticas, con respecto al lenguaje común, anda a la par con el rompimiento de las ataduras de la línea que envuelve, en una coraza, a las cosas, quitándoles toda posibilidad de comunicación. El asincronismo cromático, la ley fundamental de la Pintura, hace posible el diálogo entre los colores, entre la sombra-color y luz-color, entre los "valores" cromáticos que nacen de la mutua influencia de los objetos en la naturaleza, etc. El habla colórica, o, mejor, el habla de la luz (la Física nos enseña que el color no es otra cosa que la luz coloreada) tiene su largo itinerario en la pintura occidental: Da Vinci, Giorgione, Tiziano, Delacroix, Corot, Courbet, Seurat, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso, Nolde, Miró y otros. Es la historia del "Non serviam" de la Pintura.

Para entender esta lucha, basta hacer una comparación con el trabajo de un aficionado. "El traduce el color, pero no la luz... Sacrificando la luz al color, el aficionado sacrifica pura y simplemente el arte a la utilidad, la visión estética a la visión común y la belleza al convencionalismo. Toma la pintura co-

mo un “trompe-l’oeil” (engañifa) de una sensibilidad al servicio de necesidades y pasiones de la vida. El uso y el abuso del color se nota todavía más en la cromolitografía. Pensemos en una cabeza de niño o de una joven, pintada en una caja de bombones: esto es el cromo. Es una imagen donde los cabellos rubios son demasiado rubios; los labios, demasiado rosados de un extremo a otro; los ojos muy azules en todo su iris. . .”¹⁰.

Esta “atmósfera” (atmós, vapor; sfaira, globo) pictórica, nacida del diálogo libre de los colores (incluyendo los neutros) hace que un cuadro sea, a la vez, signo y objeto. En este sentido, un simple dibujo de Da Vinci, Matisse o Gauguin se distingue fundamentalmente de un dibujo de Miguel Angel o Mes-trović.

Los poetas han sentido la tentación de unir el dibujo con la Poesía; surgen así los “caligramas”, donde los versos se distribuyen de tal manera que presentan gráficamente un ser de la naturaleza, relacionado con el poema. Es lo que hace, por ejemplo, Vicente Huidobro, en su poema “Molino”. Pero dicho molino está presentado —como sucede con todo “caligrama”— en su aspecto concreto, habitual; nada agrega al valor poético, salvo la curiosidad (V. gráfico).

Rimbaud quiso unir la Pintura con la Poesía: “¡Inventé el color de las vocales! —A, negra; E, blanca; I, roja; O, azul; U, verde. Ordené la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me jacté de inventar un verbo poético accesible, algún día, a todos los sentidos. Me guardé el derecho de la traducción”¹¹.

Con esta declaración, Rimbaud pretende inculcar la supremacía de la Poesía sobre la Pintura, porque aquélla —en sus vocales, al menos— puede sugerir los colores. Pero su teoría no convence, porque no corresponde a la naturaleza de estas dos clases de Arte: la “a”, por ejemplo, no es negra; puede tener miles de “colores”, según la significación de la metáfora. Podemos realizar esta comprobación, con el poema “PIECECITOS”, de Gabriela Mistral:

¹⁰ Maurice Pradines: *Traité de psychologie générale*. Paris, 1948, vol. II - 1, p. 296.

¹¹ *La alquimia del verso*, cit. en “L’art poétique”. Charpier, Jacques y Seghers, Pierre. Paris, Ed. Seghers, 1956, p. 345.

MOUD LES INSTANTS COMME UNE HORLOGE

LES SONT DES GRAINS AUSSI MOULIN DE LA MÉLANCOLIE

MOULIN DE LA MORT MOULIN DE LA VIE

MOULIN qui moule la heure
 Bientôt c'est le Printemps
 Tu auras les ailes plumes et fleurs

MOULIN qui moule les jours
 Bientôt sera l'été
 Et tu auras des fruits dans les bois

MOULIN qui moule les mois
 Bientôt viendra l'Automne
 Tu seras triste comme la colza

MOULIN mouleux d'années
 Bientôt viendra l'Hiver
 Et les larmes seront glaces

VOILÀ ICI LE VRAI MOULIN

N'OUBLIEZ JAMAIS CA CHANSON

IL FAIT LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS
 IL FAIT LES QUATRE SAISONS

FARINE DU TEMPS QUI FERA NOS CHEVEUX BLANCS

*Piececitos de niño,
azulosos de frío,
¿cómo os ven y no os cubren.
Dios mío?*

*Piececitos heridos
por los guijarros todos.
ultrajados de nieves
y lodos.*

*El hombre ciego ignora
que por donde pasáis,
una flor de luz viva
dejáis;*

*que allí donde ponéis
la plantita sangrante,
el nardo nace más
fragante.*

*Sed, puesto que marcháis,
por los caminos rectos,
heroicos, como sois
perfectos.*

*Piececitos de niño,
dos joyitas sufrientes,
¿cómo pasan sin veros
las gentes!*

¿Qué relación tiene la “i” roja con los *piececitos de niño*, *piececitos heridos* (*joyitas*, *plantitas*), que Gabriela Mistral califica de *azulosos*? ¿Y qué unión existe entre la “a” negra, con “*el nardo nace más fragante*”? La poetisa emplea la imagen del “nardo” como símbolo de la inocencia; los “piececitos” son “pisados” por la sociedad, y sin embargo lo inocente es más fuerte, más heroico, a pesar de su aparente fragilidad. Esta “atmósfera” de ternura, fragilidad e inocencia no se compadecen con el rojo ni con el negro de Rimbaud.

La Poesía no se puede traducir en Pintura ni viceversa. Un poeta se puede “inspirar” ante un cuadro, pero el poema vale en cuanto es algo suyo, y no como transcripción de la obra pictórica: “El Cristo de Velázquez”, de Unamuno, es el Cristo de Unamuno y no el de Velázquez; las teorías sobre la permanencia de nuestra conciencia tras la muerte, que aparecen en el poema mencionado, son de Unamuno, no de Velázquez. No hay traducciones posibles en el Arte. Una sinfonía no se traduce, se ejecuta de nuevo; un “HAMLET” no se traduce a otra clase de arte, se representa de nuevo, o sirve de pretexto para una nueva clase de arte, como en el filme de Laurence Olivier, o el ballet de Helpmann.

Los alemanes llaman “Bild-Gedicht” o “Gemälde-Gedicht” a las tendencias “traduccionistas”, como son los sonetos de A. W. Schlegel (1767-1845); pero en realidad se trata sólo de la inspiración que suscita la contemplación de una obra pictórica, y no de su traducción.

Los mismos sentimientos pueden ser encarnados en la Poesía y en la Pintura; pero los medios de expresión en cada una son distintos, y esos medios no son algo exterior a la obra; son la obra misma.

No convence la antimetátesis “la Poesía es una pintura hablada, y la Pintura un poema silencioso”.

¡Unicuique suum!

A algunos poetas les atrae el aspecto abstracto del Arte Plástico, en el que desaparecen los últimos rasgos fisiognómicos de los seres; la “muerte del objeto”, el punto máximo de la “abstracción absoluta” no es Kandinsky, sino Mondrian. En Kandinsky queda el sujeto, pero en Mondrian ni sujeto ni objeto; como lo expresa Kandinsky en su obra “Lo Espiritual en el Arte”, el “cuadrángulo, la esfera, el triángulo son medios que por sí mismos contienen la expresión suficiente plástica”. Es el espíritu de la Arquitectura el que está presente en la obra de Mondrian.

El poeta puede imitar la abstracción plástica de dos maneras:

a) “Matando el objeto”, es decir, quitando a las palabras cualquier relación con lo que ellas representan.

b) Creando una nueva grafía del poema (en serpentinadas, líneas quebradas, triángulos, esferas, etc.), donde el verso no nace por necesidades poéticas, sino plásticas.

Con respecto al punto a), es necesario inculcar que la Poesía se hace con palabras, lo mismo que la Música con tonos, la Danza con pasos, etc. Pero la palabra, como formulación del concepto, es algo convencional; su papel —vicario del concepto— es imperfecto; al contrario de la perfecta intencionalidad del concepto, lo cual hace que la vicariedad sea estrictamente formal y que el concepto mismo se constituya como una transparencia de la cosa.

Es esta “vicariedad” imperfecta de la palabra con respecto al concepto lo que la hace infravalente y polivalente. Basta recordar nuestra “lucha” para encontrar la palabra exacta, que exprese nuestro pensamiento; por otra parte, basta abrir un diccionario de sinónimos para darse cuenta de la polivalencia de la palabra. El equívoco está en esta misma línea.

Pero la palabra poética no consiste en una mera vicariedad con respecto al concepto; entonces no se distinguiría de la palabra corriente; todo hombre hablaría como un poeta. La palabra poética se vuelve monovalente; no se puede substituir por otra (como no se puede substituir un tono por otro en una melodía); cesa de ser puramente convencional, porque hay un nexo ontológico (“a parte rei”), aunque débil, con la cosa; un nexo de analogía, “impropia”, como la llaman, pero siempre de analogía, no de univocidad o equivocidad. Las palabras poéticas —en la intuición del genio— establecen nuevas relaciones entre las cosas, que el frío entendimiento del filósofo no hubiera sido capaz de descubrir. No es producto de la pura arbitrariedad del poeta, porque todos los

que entienden tales relaciones, las aceptan. Si no tuvieran ninguna relación ontológica con las cosas, se volverían enigmáticas, signos criptográficos o “mágicos”, en la acepción peyorativa de esta palabra.

*El niño busca su voz.
(La tenía el rey de los grillos.)
En una gota de agua
buscaba su voz el niño.*

(F. García Lorca: del poema EL NIÑO MUDO).

Tomemos como ejemplo, sólo una palabra de este poema: “el grillo”. Como palabra, vicaria del concepto, ella significa un insecto ortóptero de color negro rojizo, notable por el sonido agudo y monótono que el macho produce frotando uno contra otro sus elitroides (cada una de las dos alas superiores).

Pero al poeta no le interesa el grillo como concepto científico. García Lorca encuentra una oculta relación entre el grillo y su propia persona (o todos nosotros): el hombre no tiene posibilidad de expresar de una manera adecuada su interior, ni intelectual ni afectivamente; en cambio, sí puede expresarse un mínimo ser del mundo orgánico (el grillo) o inorgánico (gota de agua). El grillo se vuelve, en tal sentido, un “rey”, en comparación con el “niño mudo”.

Llamamos a estas analogías, *metáforas-símbolos* o *metáforas-“absolutas”*, donde “el objeto que se quiere comparar se acerca más a la identificación y se aparta aún más de la comparación”¹², para distinguirlas de las *metáforas-símiles*, “relativas”, donde la comparación prima, es decir, no hay sugerencia de ecuación entre los dos polos de la comparación. En la Preceptiva Literaria no todas las metáforas son “símiles”, pero estéticamente lo son. Además, no se puede apreciar el valor de las metáforas en un poema, aisladamente: el poema entero es el símbolo del sentimiento intuido y sólo de él reciben su significación exacta las metáforas que lo componen.

Pero si desaparecen incluso los lejanos restos de la “copia”, si la imagen se convierte en una imagen “absoluta”, sin referencia alguna al objeto, ¿quién puede entender su valor poético?

Estamos en presencia de las imágenes-enigmas (“ainigma”, en griego: sermón oscuro), con un contenido incomprensible, como son, por ejemplo, los signos de los hechiceros.

Es difícil evitar el enigmatismo, si a la Poesía se le asigna por tarea sugerir y evocar solamente: es difícil captar la atmósfera de las cosas sin las

¹² Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1959, p. 218.

cosas mismas. Las palabras, de esta manera, se desprenden por completo de sus relaciones con los objetos, y devienen imágenes incoherentes; la comparación —que está en la base de la metáfora— es aniquilada o enigmática. Y sin comparación —ya en el terreno lógico— es imposible establecer semejanzas o diferencias existentes entre dos términos.

La lógica tiene su fundamento ontológico. Sin la comparación no hay entendimiento humano ni metáfora.

Con respecto al punto b), se quiere imitar la abstracción matemática: abstraer una forma de la materia sensible (círculo, cuadrado, esfera, etc.). Refiriéndose a la poesía de Mallarmé, afirma con razón C. M. Bowra: "Su poesía se fue haciendo cada vez más oscura, desde la claridad de sus primeras obras, a través de los esplendores a medias misteriosos de HERODIADE, hasta el extraño texto último de COUP DE DÉS, donde el tamaño del tipo de imprenta y la disposición de las palabras sobre la página son casi más importantes que las palabras mismas"¹³.

Llegamos así no sólo a la abstracción de la imagen, al aniquilar sus relaciones con el objeto y sus notas, sino a la estructura poética "abstracta", "gráfica", que ya no sigue la prosodia antigua ni la versificación que surge de la necesidad misma del ritmo interior, sino que una figura matemática.

Sin embargo, esta figura matemática, adoptada por la estructura gráfica, puede tener correspondencia con el contenido poético. Tomemos algunos ejemplos del poeta "hermético" croata Lucijan Kordic, radicado actualmente en Suiza.

B. R. 5

U tebi ze zeleni
lukovlje,
kolonade
i opeke;
oaze,
karavane
i aeroplani.
U tebi zvone
krotki soprani
i grada svijeta

iz plasticne materije i brojitaba neznanih.

(Por dificultades tipográficas, no aparecen los acentos del original).

(V. gráfico y traducción en pág. 27).

¹³ Bowra, C. M.: *La herencia del simbolismo*. Buenos Aires, Ed. Losada, 1951.

PRISUTNOST TEZINE

*Ni burna sreća tvoja lica, zeno;
ni tvoja prebita koracnica, covjece prolaznice!
Ni ovaj kip neba,
ni ta zemaljska skrip
ne pritisce,
ne stisce tako
opako*

*kao sto vlastita moja sjena puna kaoticnih ponora;
sto se svija kao ranjena gora,
sto pada kao usovina,
kao rusevina svemira.
To je suvremena stihijska zima,
guzva Bica tog.
Od nje je tezi
samo Bog.*

(V. gráfico y traducción en pág. 28).

MOJE RODENJE

*Kao borova sjemenka
bacena u tjenac kontinenta,
ja padoh iz Bozje ruke
u vir ljudskoga tijeka;
isklijah, procvjetah pod srcem Majke.
I zagledah se nakon evropske tame
i plime u deblu sajke
u ovalu zarucnicu Pjesmu
i burni car svijeta.*

(V. gráfico y traducción en pág. 29).

(NUMERO 5)

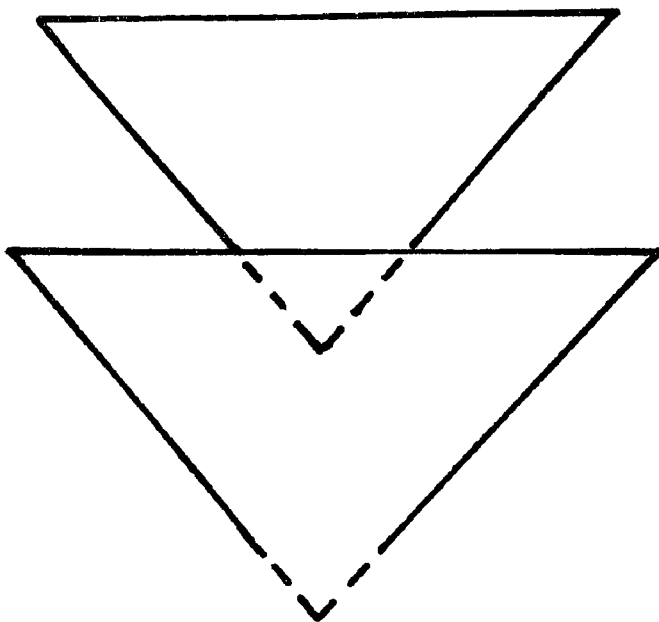
*(En ti verdean
arcadas,
columnatas
y ladrillos;
oasis,
caravanas
y aeroplanos.
En ti suenan
suaves sopranos
y el plasma del mundo
de la materia plástica y cálculos no conocidos.)*



El número cinco representa, en este poema, los cinco dedos, simbolizando toda la creación del hombre.

(PRESENCIA DE PESANTEZ)

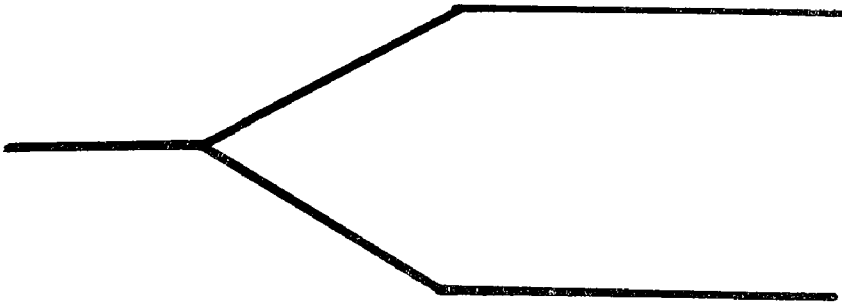
*(Ni la felicidad borrascosa de tu cara, mujer;
ni tu marcha quebrada, hombre pasajero!
ni esta estatua del cielo,
ni aquella roca terrenal
no presiona,
no aprieta así
duramente
como mi propia sombra llena de abismos caóticos;
que se tuerce como un monte herido,
que cae como una avalancha,
como una ruina del cosmos.
Esto es el maldito invierno contemporáneo,
atestamiento de este Ser.
De él gravita más
sólo Dios).*



La estructura de este poema semeja dos triángulos superpuestos con el vértice hacia abajo, que presionan con su "mole", como el yunque del herrero: representan la presión del mundo sobre el hombre desterrado de su tierra y del amor. Sólo Dios "pesa" más; pero no como atestamiento de los seres humanos, sino como plenitud del Ser.

(MI NACIMIENTO)

*(Como una semilla del pino
echada en la quebrada del continente,
yo caí desde la mano de Dios
en el remolino de la corriente humana;
broté, y florecí debajo del corazón de la Madre.
Fijé mi mirada después de las tinieblas europeas
y después de las mareas, en el tronco de una barquilla
fijé mi mirada en la novia florecida —Poesía—,
turbulento encanto del mundo.)*



La creación de Dios, de la madre y de la poesía están en una casi perfecta armonía. La estructura del poema sugiere una forma alada que se proyecta (“broté”) como una flecha.

Podríamos citar muchos otros ejemplos de la estructura “gráfica” de este poeta, donde utiliza el verso medido, en vez del verso “libre”.

A propósito de esta materia, todo verso libre es libre más en apariencia que en esencia, como se puede observar en el poema de García Lorca, “NARCISO”:

*¡Mira aquel pájaro! ¡Mira
aquel pájaro amarillo!*

El poeta no ha estructurado el verso de una manera “lógica”, como sería:

*¡Mira aquel pájaro!
¡Mira aquel pájaro amarillo!*

Pero el sentimiento que expresa el ritmo (que se confunde con el verso y el metro) es “distraer” a Narciso (al “niño”), haciéndole dirigir su mirada a otra dirección. “¡Miral”, repetido dos veces en el mismo verso, tiene una fuerza emocional más convincente que la fuerza “lógica”. El ritmo del verso libre no está condicionado por la sintaxis, como el ritmo de la prosa, ni sometido a las “excesivas mecanizaciones del ritmo métrico” (A. Alonso).

En los citados poemas de Lucian Kordic, se une la técnica del verso libre con la técnica de la estructura “gráfica”. No se trata de la técnica de Malevic, el suprematista, quien en su libro “DIE GEGENSTANDLOSE WELT” (München, 1927, Albert Langen Verlag) dice: “El cuadrado que he expuesto no es un cuadrado vacío, sino el sentimiento de la ausencia del objeto”. En los poemas de Kordic hay “objeto”, pero éste se halla sometido a las formas espaciales.

Ni la Escultura ni la Arquitectura pueden prestar sus medios de expresión a la Poesía. Las formas espaciales, vivificadas por el “asincronismo” y “asincronismo” arquitecturales, dialogan entre sí y sugieren sentimientos que no pueden nacer en el papel (en un plano); los volúmenes (sólidos o vacíos), de la Escultura no se hacen con palabras, sino moldeando la materia dura, haciéndola “hablar”. Todo esto lo hemos expuesto en nuestros estudios anteriores de “Filosofía de la Arquitectura”, en la revista de investigaciones estéticas “AISTHESIS” Nº 4, y “El Drama y la Escultura”, en el libro “Creaciones Humanas”, vol. II.

La poesía “gráfica” es una ingeniosa curiosidad, pero su valor no está en el grafismo. Al recitar tales poemas no queda nada del grafismo, pero sí mucho de poesía. Antes los poemas se ilustraban con la Pintura (grabados); ahora el poeta mismo los ilustra con formas gráficas.

¿Hay o no influencias recíprocas entre la Poesía y el Cine?

Personalmente no conocemos un filme basado en un poema. La técnica fílmica se ha introducido en el Drama y en la Novela. Es más difícil su incur-

sión en la Poesía. La Novela es narrativa; el Cine también. El Drama tiene personajes; el Cine también. El Cine no contiene metáforas poéticas. Lo único que podría suceder es que el actor fílmico recite un poema o que diga expresiones metafóricas aisladas. Pero esto no es lenguaje fílmico¹⁴.

No obstante, podemos decir que el elemento visual-kinético del Cine (todavía planimétrico y no esterométrico, como en la danza) tiene semejanza con el movimiento de imágenes "verbales". Se podría hablar de cortes directos fílmicos, cuando se lee el poema de F. García Lorca "Nocturno Esquemático".

*Hinojo, serpiente y junco.
Aroma, rastro y penumbra.
Aire, tierra y soledad.
(La escala llega a la luna).*

Se podría hablar también de un montaje continuo que, de hecho, es un solo encuadramiento, sin heterogeneidad temática o psicológica, como en este otro poema de García Lorca:

*No quise.
No quise decirte nada.
Vi en tus ojos
dos arbolitos locos.
De brisa, de risa y de oro.
Se meneaban.
No quise.
No quise decirte nada.*

Walt Disney se ha inspirado en grandes obras musicales para crear sus filmes. Ha hecho un "re-canto", no una copia, de las sinfonías inmortales. Algo parecido ha hecho Henri King, inspirándose en la novela de Franz Werfel, para su filme "Song of Bernadette". Cézanne, Van Gogh, Dufy, contemplando las obras de otros pintores, crearon algo completamente nuevo.

La metáfora fílmica está relacionada en su psicogénesis y estructura con la metáfora poética. Hay también un lenguaje tropológico que tiene su correlato en las comparaciones, elipsis, primeros planos, sobreimpresiones que moldean el material plástico con tanta libertad y eficacia como lo hace la poesía. La diferencia radica en que el cine en lugar de recurrir al destinatario para que éste imagine lo aludido lo ofrece con sugestiva presencia que no hace necesaria la intermediación de la palabra. Por otra parte, imágenes y símbolos

¹⁴ Kupareo, Raimundo: *La filmología y sus problemas*. Ensayo, en el libro *El valor del arte*. Universidad Católica de Chile, 1964, pp. 157-178.

son la carnadura con que vive el mensaje del cine e igual fenómeno se produce en la poesía.

Queríamos encontrar cineastas inspirados en los poemas, sin copiarlos, sino haciendo un "re-canto" original.

En nuestras teorías sobre el asincorismo y asincronismo estéticos, hemos demostrado que cualquier obra artística debe "transfigurar" el tiempo y el espacio o, si se quiere, crear un nuevo tiempo y espacio¹⁵. Tal creación corresponde siempre a la naturaleza de la clase de arte, y de los medios de expresión que usa. El tiempo, en la música, no tiene la misma apariencia del tiempo en la Pintura; ni el espacio novelesco con respecto al espacio arquitectónico, a pesar de que en su esencia son iguales. El arte no puede prescindir del elemento material en que se encarna el sentimiento humano, pero dicho elemento material no puede prescindir, a su vez, del tiempo y del espacio.

Ahora bien, el asincronismo fílmico (choque entre imagen y sonido; entre sonido y ruido, etc.) y el asincorismo fílmico (choque entre dos lugares distintos; entre el lugar y el tiempo, etc.) son de distinta fisonomía en la Poesía y en el Cine. En éste surgen por el diálogo entre los distintos encuadramientos visual-kinéticos, mientras que en la Poesía nacen entre las distintas metáforas, que son sólo imaginativamente (no naturalmente) kinéticas, o son completamente estáticas. Si se filmara el poema, arriba citado, "Nocturno esquemático", tal como está escrito, tendríamos nueve "tomas" inconexas, y un encuadramiento, el último verso entre paréntesis, sin conexión con las nueve tomas anteriores. Como filme no nos diría nada.

Sin embargo, la mayoría de las películas actuales tratan de la incomunicabilidad radical entre los seres; lo que F. García Lorca expresó magistralmente en esos sólo cuatro versos.

El Cine ha "incorporado" a su vida la Música, Danza, Arquitectura, Pintura, Escultura, Drama y Novela.

Parece que la Poesía es muy celosa de su autonomía. ¿Por qué?

II

La Poesía trabaja con las imágenes de las "cosas" (tomando este término en sentido general: todo lo que existe real o aparentemente en el hombre y fuera de él) para relacionarlas entre sí. La Lógica —al contrario— relaciona los conceptos. Külpe afirma que es posible un pensamiento sin imagen, pero la

¹⁵ Kupareo, Raimundo: *El tiempo y el espacio novelescos*, AISTHESIS N^o 3. *La filosofía de la arquitectura*, AISTHESIS N^o 4.

Poesía muere sin ellas, porque sugiere las ideas a través del “diálogo” de las imágenes.

Las “cosas” que relaciona la Poesía pertenecen al mundo de las representaciones y no de las percepciones. Esta es algo presente, localizado en el espacio, vivaz, llena de pormenores; la voluntad normalmente no influye, no altera la percepción, mientras que la imagen puede ser modificada, transformada por el individuo, voluntaria o involuntariamente. La alucinación se acerca a la naturaleza de la percepción, pero es un fenómeno patológico.

En la Poesía no se trata de imágenes oníricas o hipnagógicas, que se asemejan a las alucinatorias, pero les falta la “certeza” de existencia que tienen estas últimas. Las imágenes “poéticas” son, más bien, de tipo “eidético”, a causa de su vivacidad, riqueza de pormenores y plasmabilidad por parte del individuo.

¿Cómo nacen las relaciones poéticas y de qué naturaleza son?

La Psicología nos proporciona leyes de asociación por contigüidad, semejanza y contraste; pero las imágenes poéticas no son ya producto de una asociación “mecánica” de imágenes, como lo querían los dadaístas, sino de una intuición consciente que descubre nuevas relaciones entre las cosas y que están por encima de las leyes psicológicas de asociación. Los temores, odios, amores, esperanzas, soledades, deseos, etc., “poéticos” no son ya producto de pura imaginación, ni de las meras leyes de asociación; es el “entendimiento poético”, como lo llaman los escolásticos (*intellectus adiuncta voluntate*), el que intuye nuevas relaciones entre las cosas, como un demiurgo que forja un mundo nuevo: el mundo del arte. Y lo forja relacionando las cosas que —en apariencia— no tienen nada que ver entre sí, uniendo todo el mundo psíquico y físico en lazos de “amistad”, mediante las relaciones (accidentes que ontológicamente son los más débiles), las cuales tienen diferentes aspectos, según se estudie en su fundamento real (punto de vista metafísico); o abstrayendo su contenido, se estudia sólo su forma (punto de vista lógico); o —por fin— su dependencia o no dependencia del modo de conocer de nuestra mente (punto de vista gnoseológico).

Relacionar las cosas es encontrar nuevos lazos entre ellas, sin que las cosas cambien en sí mismas. Pero es distinto relacionar, por ejemplo, las especies y géneros en la mente (relación conceptual lógica) y relacionar, v. gr., cualidades, cantidades, acciones, cambios, etc., en las cosas (relación real). Estas últimas entran en la Poesía, pero no en el sentido real, sino metafórico. Nacen así las llamadas “relaciones estéticas”, que son relaciones de razón (como las lógicas), pero que relacionan las cosas y no los conceptos. Tales “cosas”, de hecho, no tienen relación entre sí en el sentido real.

*¿Cómo vive esa rosa que has prendido
junto a tu corazón?
Nunca hasta ahora contemplé en la tierra
sobre el volcán la flor.*

(G. A. Bécquer).

Ni la "rosa" puede ser prendida junto al "corazón", ni la "flor" estar "sobre el volcán". Las cualidades de la "rosa", del "volcán", son relacionadas con el "corazón" (amor), en el sentido "impropio". Desde el punto de vista estético, se trata de relaciones "a-reales" (ni reales ni irreales): escapan a la Lógica y a la Ciencia (Botánica, Geografía, Geología y Psicología, etc.), porque pertenecen a otro valor: el estético, sin que por eso se niegue el valor lógico o científico (la "lógica" del Arte es "sui generis"; problema del cual aquí no podemos ocuparnos).

Pero la Poesía —en referencia a otras clases de Arte— forja su propio medio de expresión. Las otras clases de Arte encuentran su medio de expresión en la naturaleza: colores, sonidos, movimientos, volúmenes, etc. La Poesía "crea" su medio de expresión: la palabra, que significa, se refiere, a la cosa, pero —a la vez— es una "cosa-en-sí". Los colores, sonidos, etc., son iguales (o pueden serlo) para todo el mundo, como percepción, pero la palabra es distinta de un idioma a otro, y —a la vez— dentro de un mismo idioma ("dialecto").

Pero no es el problema lingüístico el que nos preocupa principalmente, sino el estético. De cada cosa —hemos visto— tenemos imágenes (visuales, auditivas, kinéticas, táctiles, etc.), pero tales imágenes reciben en nuestra mente una nomenclatura, que es otra *imagen* (escrita o hablada), que se llama "palabra", imagen de la imagen; signo que liga muchas imágenes. Cuando encuentro la palabra "adecuada" para denominar una cosa, sé que ella no es la imagen de la cosa, sino un signo de la imagen misma. El concepto es también signo (natural-formal) de la realidad extramental; sin embargo los conceptos, como tales, son extralingüísticos, aunque se expresan en signos lingüísticos, vocablos que —como la experiencia nos enseña— son infra y polivalentes con relación al concepto. La Poesía —al contrario— pese a trabajar con los mismos signos convencionales (vocablos) les da sabor de monovalentes, de identidad entre el signo y el significado, porque la palabra poética no es un signo de la imagen, como ocurre con la palabra corriente, sino signo del sentimiento intuido ("idea"), donde desaparece la posible separación entre palabra, imagen y significado; es lo que llamamos "símbolo" en el sentido etimológico (sin ballo = unir dos cosas para que parezcan una). Por esto, en las traducciones de poesías siempre se está en peligro de quebrar esta identidad entre palabra, imagen de la cosa y sentimiento: ya no se puede cambiar la palabra por un sinónimo, ni la imagen por otra imagen, ni un equivalente de su significado. El "volcán"

en el poema estudiado. Es palabra, imagen y significado. Para otro poema quizás el "volcán" significará otro sentimiento, pero en un poema dado la palabra es monovalente y sólo para tal caso; es suficiente en sí misma.

En la valoración de la palabra poética es menester tener en cuenta no sólo la fuerza creadora del poeta, su temperamento, etc., sino también los valores intrínsecos y extrínsecos de la palabra misma (dinámicos, acústicos, visuales, etc., así como la psicología y sociología del pueblo, geografía de la región, etc.). No entramos aquí en la psicogénesis de la palabra corriente (onomatopeyismo, gritos de emoción, etc.), sino en la de la palabra poética.

La palabra poética —que usa un material "creado" por el hombre— tiene más posibilidades que ninguna otra clase de Arte, de transfigurar el tiempo y el espacio (asincronismo y asincorismo estéticos), al relacionar cosas que —como ya dijimos— escapan a cualquiera ley de asociación; crea, así, sus espacios y tiempos que nos libran de la contigüidad y continuidad espacio-temporal. La palabra poética es un juego puro, pero no un puro juego; eleva el mismo juego de vocablos, de "pies", "acentos", "versos", "rimas", "asonancias", "aliteraciones", etc., a una significación nueva, encarnando las "ideas" (sentimientos intuidos) humanas en su mismo juego, que no se somete a ningún molde académico preestablecido, y si se somete —como, por ejemplo, en un soneto— tal sometimiento es más aparente que real (cada soneto es distinto en su pulsación interior, en su ritmo).

No cabe duda de que también las otras clases de Arte transfiguran el tiempo y el espacio, pero la Poesía lo hace de manera más rápida, fácil y sorprendente. Un filme puede unir dos tiempos y dos espacios con la superposición de planos, con la técnica de flash-back, etc. Una novela, con la condensación del tiempo, mediante la técnica de la "corriente de la conciencia", etc., pero sus espacios y tiempos son reconocibles, si se los considera separadamente. La Poesía ofrece una *casi abolición* del tiempo y del espacio, como sucede en "Nocturno Esquemático" de F. García Lorca, que ya transcribimos más arriba.

Pero este poema nos pone frente a otra dificultad: la diferencia entre expresión poética y lingüística. El análisis gramatical de un poema no puede contradecir el análisis estilístico ni el estético. En el poema arriba citado, el texto está formado por diez oraciones gramaticales, es decir, diez expresiones lingüísticas sintácticamente autónomas (se trata de una autonomía sintáctica y no de una autonomía semántica). Los nueve sustantivos que forman los tres primeros versos tienen mucho que ver entre sí, pero no se refieren inmediatamente el uno al otro; no existe entre ellos la relación determinado-determinante. Tal relación existe, al contrario, entre las expresiones "llega" y "a la luna", porque la segunda implica a la primera y la determina, lo que hace que las dos, por ser miembros de un sintagma, no posean autonomía sintáctica en el poema. Se trata, como vemos, de nueve oraciones apositivas estructurales

mente idénticas, y una oración proposicional. Las nueve oraciones aproposicionales son, desde el punto de vista morfosintáctico, sustantivos sin artículos. La ausencia de éstos tiene aquí no sólo una función estilística (“con que nuestro intelecto y nuestra afectividad interesada ordenan a su manera el mundo interno y externo”. Amado Alonso), sino también una función estética: el aislamiento del hombre es más grande que el de los seres en la naturaleza. Este aislamiento está fundamentalmente expresado *en el hecho* de que cada uno de los signos con que se designa lo referente a ellos es una oración, y en la *ordenación serial enumerativa* (paralelística) de sus elementos. El hecho de que los sustantivos se presenten sin artículo, los “aísla” aún más entre sí, los “desnuda”, “atomiza”. El hecho de tratarse de tres series estructuralmente idénticas frente a la oración última —de estructura corriente— es lo que termina de realzar la definitiva soledad humana. Pero no sólo la oposición de los sustantivos atomizados es importante en este poema, sino también la oposición sustantivo-verbo; es un poema hecho a base “de sustantivos”: el verbo de la última estrofa explica la soledad, identificándola con la luna. La soledad es equivalente al fin de la “escala”: cualquier verbo en los tres primeros versos rompería esa quietud aisladora¹⁶. El verbo —en las lenguas indoeuropeas— se distingue del sustantivo (que se toma ahora como sinónimo de nombre); aquél indica el tiempo (el tiempo es, a su vez, la medida del movimiento, del cambio), mientras que el nombre prescinde del tiempo. Es en este “choque” entre los sustantivos atemporales, y el verbo “llegar”, que condena al hombre a su propio, agobiador y “absurdo” tiempo, donde la incomunicación entre él y los seres se vuelve un abismo.

Frente a la teoría del idealismo croceano, que absorbe la Lingüística en la Estética, argumentando que la palabra es siempre una creación, Karl Vossler procura conciliar esta teoría creacionista, con la tendencia positivista, la cual considera la palabra como un hecho de evolución social. No es éste el lugar para realizar un estudio de las teorías de F. de Saussure (“Curso de Lingüística General”), que hace una distinción entre *palabra* (“parole”, aspecto creativo) y *lengua* (“Langue”, lo colectivo e institucional lingüístico); de *Bertoni*, quien distingue entre *lenguaje* (creación poética) y *lengua* (algo transmitido históricamente); o de *Stefanini* (“Trattato di Estetica”, Brescia, 1955), quien admite un aspecto *a-semántico* (absoluto) y un aspecto *semántico* (relativo): el primer aspecto corresponde a la palabra poética; el segundo, a la palabra “científica”.

Cualquier palabra humana —hemos dicho— es una “creación”. Pero no por ser “creación” (o mejor dicho, fabricación) “poiesis”, en su sentido etimo-

¹⁶ Ver nuestro libro *Creaciones humanas*, vol. I: *La Poesía*. Universidad Católica de Chile, 1965, p. 51.

lógico) es, a la vez, Poesía. La palabra poética presupone la palabra corriente, pero le da otro significado. El poeta, podemos decir con *Bertoni*, trasunta siempre la lengua en el lenguaje. Y su lenguaje se vuelve, a veces, LA lengua.

El problema de la palabra humana (“logos”) apasiona a los filósofos, a los teólogos, a los lingüistas y a los estetas. Sería imposible referirnos a todos.

Pero hay un punto de vista que no querríamos soslayar; el último: la palabra, como reflejo del Verbo. Dios tiene una sola palabra y ésta es su Verbo (la segunda Persona de la Santísima Trinidad), con el cual Dios expresa su Divina Esencia con todos sus atributos, las Divinas Personas y todas las creaturas. Nuestro concepto (*verbum mentis*) es una pálida y débil imagen del Verbo. Y este concepto (*idea*) humana se encarna en palabras, vocablos. Paul Claudel ha dicho: “Quien quita el Verbo destruye la palabra” (“*Qui retire le Verbe détruit la Parole*”), porque a la creatura no se la puede entender sin la presencia del Creador; la palabra creada, sin la Palabra Increada. Sólo que el proceso —analógicamente hablando— es al revés: el Verbo se ha hecho carne (*et verbum caro factum est*), mientras que, en la Poesía, la carne (el mundo de las “cosas”) se hace verbo (“*idea*”, sentimiento intuitivo):

ET CARO VERBUM FACTA EST.

