

**Universitat Pompeu Fabra
Institut Universitari de Cultura
Doctorat en Humanitats**

UN PUÑO ABIERTO
(discusiones en torno al hermetismo poético)

Tesis doctoral

Año 2007

Felipe Cussen

Directora: Dra. Victoria Cirlot

Dipòsit legal: B.33518-2008
ISBN: 978-84-692-0982-0

A mis padres

A Marcela

Mi primer agradecimiento es para Victoria Cirlot, por su interés en esta investigación y sus valiosos consejos. También agradezco el respaldo que he recibido de la Universidad Diego Portales, de Cecilia García Huidobro, decana de la Facultad de Comunicación y Letras, y de Rodrigo Rojas, director de la Escuela de Literatura Creativa, a la que tengo la suerte de pertenecer. Agradezco la colaboración en la búsqueda bibliográfica de Paz Balmaceda, Pablo Vergara, y, particularmente, de Constanza Ramírez, quien además me ayudó en las correcciones del texto. Agradezco de manera muy especial a Jon Etxeberria, así como a Iván García López, Jose Vincenzo Molle, Pat Dixon, Luis de Mussy, Cecilia Rodríguez, Vladimir Pizarro, Laia Colell, Brenda López, Isidora Campano y Alfonso Iommi, quienes permitieron que accediera a materiales necesarios para esta investigación. Recibí sugerencias específicas para este trabajo de parte de muchas personas (a veces sin que lo supieran), por lo que igualmente agradezco a Daniel Aguirre Oteiza, Martín Gubbins, Andrés Anwandter, Kurt Folch, Martín Bakero, Alejandro Zambra, Adán Méndez, Matías Ayala, Lucas Vergara, Domingo Román, Ricardo Martínez, Claudio Rolle, Sergio Candia, Gina Allende, Olof Page, Pablo Chiuminatto, Enrique Morales, Antonio Cussen, Reynaldo Jiménez, Eduardo Milán, Edgardo Dobry, Miguel Casado, Enrique Vila-Matas, Clara Janés, y, por supuesto, a Antonio Gamoneda, quien tuvo la amabilidad de responder mis cartas. Finalmente agradezco el apoyo de Consuelo de Cea, Christian Miquel, Norman Moll, Felipe Ossandón, Catalina Rengifo, Vicent Morant, Irene de Mendoza, Jimena Cruz, Milagros Ábalo, Lucía Álvarez, Francisca Lange, Valeria de los Ríos, Carmen Troncoso, Jorge Mittelman, Josefina Schencke, Rodrigo Henríquez, Alexandra Obach, Niels Rivas, René Labraña, Antonia Cortés, de mis hermanos Carola, Arturo y Claudia, y de tantos amigos que me acompañaron y motivaron continuamente.

- *A mucha gente le cuesta sangre, sudor y lágrimas entender tu poesía. ¿Desde qué perspectiva de entendimiento dirías tú que el lector debe aproximarse a ella?*

- Sinceramente, yo creo que hay que entender que no hay que entender mucho.

(Juan Luis Martínez, entrevistado por Erick Polhammer)

P. ¿Qué piensa cuando le dicen de un poema suyo: “Es hermoso, pero no lo entiendo”?

R. Si les parece hermoso, ¿qué más puedo pedir? Para mí es suficiente. Sinceramente, no entiendo eso de “entender” la poesía.

(John Ashbery, entrevistado por Eduardo Lago)

Presentación.

Un poema que no se abre fácilmente desafía nuestras expectativas como lectores, pero también nuestras concepciones sobre la poesía: ¿tiene algún sentido que se escriban y se lean poemas oscuros? La historia de la literatura nos muestra, sin embargo, la abundancia de poemas difíciles, y la gran cantidad de defensas y ataques que han suscitado. De esa constatación nace mi premisa inicial: esta tensión no reside sólo al interior de un texto, sino también en sus pretensiones y efectos. Por eso, este trabajo consiste en un intento por describir las distintas variables que concurren en un poema oscuro, críptico, complejo, difícil, ininteligible, indescifrable, incomprensible, enigmático, hermético. Y si reúno ahora estos adjetivos como sinónimos es para indicar también de entrada que pretendo abarcar el problema más allá de las denominaciones de un momento o de una cultura específica, incorporando sus matices y reverberancias.

Además del interés que como lector me han provocado varias obras usualmente calificadas dentro de esta categoría, mi principal motivación nace de la impresión de que, ante estas producciones, los estudios literarios muchas veces evitan la profundización que a mi juicio amerita esta dificultad. Por una parte, la actitud de algunos críticos suele reducirse a la dictaminación de que un poema es impenetrable, entendiendo esa cualidad como esencialmente negativa, ante la que sólo restaría desechar rápidamente el texto. De similar modo, otros entienden esa misma sentencia como necesariamente positiva, y se rinden mediante esa falsa admiración para luego declararse incompetentes ante la grandeza de los misterios implicados y así poder desviarse a otros temas, dejando el poema intocado. Por otra parte, existe la tendencia a vencer minuciosamente cada una de las resistencias del texto y buscar a toda costa una explicación definitiva y a veces simplista que decreta que el poema (¡al fin!) ha dejado de ser hermético. Tras esa postura quizás se podría leer una suerte del paternalismo hacia la función del escritor: el pobre no sabía lo que quería decir, pero felizmente ya lo hemos dilucidado... Incluso muchos de los mismos autores se responden a las acusaciones de hermetismo indicando aquellas claves referenciales con las que se podría restaurar la experiencia de la que querían dar cuenta. Pero si así fuera cabe preguntarse, obviamente, por qué no se entregó tal mensaje de un modo más directo, por qué se tomó una opción distinta. Ésa es otra de las preguntas que

me interesa abrir en este espacio: qué es aquello que sólo se puede y se quiere decir de una manera oscura. Por eso, me propongo desarrollar una entrada a los textos que intente escudriñar pero no anular sus complejidades, y que al incluir las expectativas que sobre ellos pesan pueda mostrar cómo en esa inagotable difuminación del sentido reside su principal atracción.

Ya existen, dentro de lo que he podido conocer, una serie de estudios o enfoques que sí aceptan penetrar en estas honduras y se proponen abordar una posible caracterización amplia del problema. Vale la pena mencionar trabajos muy exhaustivos emprendidos desde el ámbito de la filosofía del lenguaje y la teoría literaria, como Parlar chiaro, parlare oscuro de Massimo Baldini y Poema y enigma de José M. Cuesta Abad¹, al igual que ensayos enfocados más directamente en las experiencias del autor o del lector, como “Obscurity in poetry”, de Herbert Read y “On difficulty” de George Steiner, respectivamente². Aunque en las próximas páginas señalaré algunas de sus premisas, en el grueso de este trabajo procuraré dirigir mi mirada a algunas discusiones que, más que surgir desde el ámbito reflexivo, han nacido como respuesta a obras específicas dentro de contextos literarios delimitados. También hay ejemplos muy interesantes de este tipo de aplicaciones a una cierta tradición, como The Chequer’d Shade. Reflections on obscurity in poetry, de John Press, dedicado principalmente a la poesía inglesa, o “L’hermétisme dans la poésie moderne”, de Emile Noulet, enfocado en la lírica francesa desde Nerval a los surrealistas, u otros que, repasando a veces la historia general de esta problemática, se abocan a una época particular, como “*Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der Rethorischen und Literaturästhetischen Theorie der Antike*” de Manfred Fuhmann, Studi sulla poesia ermetica medievale de Alberto del Monte, los estudios de Rosa J. Bird-Swaim y Joaquín Roses sobre el Siglo de Oro español, “A recent history of poetic difficulty” de William Christie (enfocado primordialmente en el romanticismo inglés), L’ermetismo de Silvio Ramat (sobre el homónimo movimiento italiano), The Difficulties of Modernism de Leonard Diepeveen (sobre las discusiones de la primera mitad del siglo XX en el ámbito anglosajón) y After the death of poetry de Vernon Shetley (sobre la

¹ A estos títulos se pueden sumar otros que no he ocupado directamente en mi estudio, como Literary Meaning. Reclaiming the Study of Literature de Wendell V. Harris y Las perplejidades de la comprensión de Mariano Peñalver.

² A ellos se podría agregar, igualmente, Seven Types of Ambiguity de William Empson, cuyos análisis representan un recorrido en cierto modo paralelo a los estudios sobre el hermetismo.

poesía norteamericana contemporánea). Podemos encontrar también atractivas recopilaciones de artículos o ponencias, como el número especial de la revista Books Abroad dedicado al hermetismo en la poesía contemporánea (de 1972), la sección dedicada a este tema en Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982), y las actas del Congreso Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro, organizado en 2001 por la Università di Padova. Estas publicaciones permiten no sólo confirmar el interés actual de muchos investigadores contemporáneos sino también, particularmente en el caso del último congreso, la factibilidad de abordarlo mediante sus distintas modulaciones a lo largo de la historia. En mi caso, también ha primado el interés por elaborar mis interpretaciones a partir de casos específicos, pero he querido realizar una selección suficientemente amplia y variada, de modo que el ejercicio comparativo me ofreciera resultados más productivos. Como tampoco era mi intención escribir una historia completa pero demasiado superficial del hermetismo poético, he escogido seis momentos que a mi juicio resultaban particularmente álgidos y representativos dentro de la lírica occidental moderna. De ese modo, el eventual aporte de este trabajo consistirá en la posibilidad de reunir, sopesar, y relacionar una serie suficientemente amplia de textos poéticos y de posturas críticas que permitan caracterizar las continuidades y diferencias de algunas etapas en ese tránsito, y a la vez desarrollar vías de interpretación que puedan proyectarse más allá de los casos seleccionados.

La primera parte de este estudio consiste en tres capítulos dedicados a casos anteriores al siglo XX: la lírica trovadoresca, Góngora (particularmente las Soledades) y Mallarmé, en los que intentaré desarrollar un enfoque concentrado en las respuestas de cada contexto, junto con los aportes que la crítica contemporánea continúa sumando. La segunda parte abarca ejemplos más recientes: los dadaístas y surrealistas, los poetas herméticos italianos, y tres poetas españoles, Cirlot, Valente y Gamoneda. Aquí me acercaré más a los textos en cuestión, pero el enfoque también será más abierto, pues me permitiré relacionar otras discusiones de la lírica europea contemporánea, e incorporaré en cada uno de esos capítulos los paralelos de estos problemas en el ámbito latinoamericano. No desconozco que esta selección deja fuera a muchísimos grupos o autores que también nos ofrecen múltiples puntos de interés; pienso, sólo dentro de los

límites del marco escogido, en los Rhétoriciens franceses, los poetas metafísicos ingleses, el nonsense de Carroll o Lear, los románticos alemanes, Hopkins, Browning, George, Rilke, Eliot, el OULIPO, Celan, Ashbery, y autores latinoamericanos que en algún momento citaré pero que merecerían un análisis más acucioso, como Lezama Lima. Podría justificar parcialmente las ausencias de la tradición inglesa, en la medida que en este ámbito ya existen algunos estudios abarcadores sobre el problema, pero es más honesto indicar que, aparte de la necesidad de acotar la selección a dimensiones aún manejables, la preferencia de ejemplos dentro del eje de las lenguas romances facilitó la detección de algunas relaciones e influencias con mayor facilidad y la proyección hacia el ámbito español e hispanoamericano de las últimas décadas, donde culminaba mi interés para emprender esta tarea. Por otra parte, los casos que he escogido me permitían ensayar con una variedad suficiente de materiales, ya fuera considerando un grupo de varios autores o figuras individuales, diálogos con las tradiciones precedentes o pretensiones de novedad absoluta, poéticas inocentes o hiperconscientes, contextos más o menos hostiles, etc. Estas intenciones se veían favorecidas por la posibilidad de incorporar numerosos y diversos aportes de la crítica contemporánea en torno a esos ejemplos. No agotaré, por cierto, el rango de manifestaciones del hermetismo, pero espero que al final de este recorrido contemos con suficientes elementos de juicio para la revisión de poéticas del pasado, y también con criterios que podamos proyectar para una consideración más minuciosa de las creaciones actuales y sus dificultades.

Por otra parte, me interesará dar cuenta de cada caso mediante una combinación de las perspectivas involucradas: tanto las recepciones del público general o los críticos del momento, como las características intrínsecas del texto a las que podríamos atribuir su dificultad (desde la rareza del tema escogido, el uso de tropos, sus dimensiones, la relación entre sus partes, etc.), y la poética del autor, que podrá evidenciarse en poemas autorreflexivos, cartas, ensayos, manifiestos o entrevistas. Es así que, más que una exégesis de algunos poemas oscuros, buscaré desplegar este problema en esa fricción entre los propósitos y sus resultados, incluyendo los equívocos y las querellas. Dentro de ese afán evidentemente recopilatorio, por momentos acumularé reproches quizás muy obvios o simples que el paso de los años se ha encargado de descartar, pero que me interesa rescatar por su potencial como síntomas a la hora de cartografiar los ambientes

en que fueron apareciendo las propuestas aquí consideradas. En el presente estudio, en todo caso, he privilegiado no sólo esos contextos, sino además autores que, al menos en una parte importante de su desarrollo, ofrecen grados de dificultad muy pronunciados, que permitan analizar el fenómeno en su plenitud. Debo admitir de antemano, pues, que en esa elección también ha primado mi intuición inicial de que la naturaleza de su hermetismo trascendía defectos como la mala técnica o los caprichos, y que respondía a una naturaleza más profunda y compleja. A eso se deberá, por momentos, mi tono de defensa, pero espero que ello no tiña demasiado mis interpretaciones al punto de convertirlas en una disputa absoluta entre buenos y malos, que es el tipo de generalizaciones que justamente pretendo evitar.

Quisiera remarcar, por último, que el objetivo final de este estudio no se reduce a obtener como producto un modelo de definiciones o tipologías como si se tratara de compartimentos en los cuales encajar a uno u otro autor. Lo que me anima, por el contrario, es intentar desentrañar y, como ya he dicho, desplegar la riqueza de la oscuridad que he atisbado en los poetas escogidos. Por eso, como se verá a lo largo de los capítulos, al tirar del hilo del hermetismo inmediatamente se moverán otras hilos igualmente fundamentales en el tejido de la lírica, como las consideraciones sobre su pureza o su autonomía, e incluso resonarán las tensiones en ámbitos del pensamiento o el espíritu como la negatividad, el neoplatonismo, el esoterismo o la mística. Y ésta es la mejor certeza que puedo ofrecer al iniciar este trabajo: la oscuridad no sólo atañe a unos cuantos excéntricos y rebuscados versificadores, sino que se trata de un problema radical de la experiencia poética.

Estado de la cuestión.

Antes de iniciar el recorrido que conforma este proyecto, es necesario dibujar el territorio en el que se sitúa. Si bien son numerosas las fuentes relevantes de las que se podría disponer (desde breves reflexiones insertas en estudios generales hasta libros dedicados íntegramente al tema), existe una gran disparidad de herramientas, valoraciones, propósitos, y grados de profundidad, a lo que se agrega la desconexión entre la mayoría de las posiciones críticas, que no siempre integran los aportes previos. Este panorama torna difícil una exposición clara, por lo que para favorecer una mejor comprensión he optado por agrupar los que a mi juicio constituyen los tres núcleos principales de la discusión: por una parte, aquellas reflexiones teóricas, de carácter más general, sobre los elementos constituyentes del hermetismo poético, por otra, los intentos de clasificación de los distintos tipos y denominaciones de la oscuridad, y finalmente las perspectivas sobre la historicidad del problema. No incluiré ahora muchas de las interpretaciones específicas sobre el hermetismo de algunos poetas que forman parte de los capítulos siguientes, sino que intentaré marcar los parámetros que me resultan más relevantes dentro de la discusión contemporánea y el modo en que intentaré establecer mi diálogo.

Para comenzar a rodear el problema, quisiera mencionar dos trabajos muy exhaustivos emprendidos desde el ámbito de la filosofía del lenguaje. El principal aporte de Parlar chiaro, parlare oscuro, de Massimo Baldini, es relacionar una problemática que supondríamos exclusivamente literaria con otras manifestaciones similares, cuando señala que los poetas “giocano nelle vicinanze dell’area dell’ambiguità, del non-senso e dell’oscurità anche i mistici e le persone innamorate” (xi). Además, plantea atinadamente que ni la claridad ni la oscuridad pueden ser vistos como esencialmente buenos o malos: “Accanto ad una oscurità gratuita c’è una oscurità necessaria, accanto all’oscurità che cela solo la miseria speculativa c’è una oscurità che custodisce problemi reali. Certo è che quando l’oscurità si coniuga con la vacuità, essa porta sempre le stimmate della negatività. Non tutti i discorsi oscuri, dunque, sono vacui, ma tutti i discorsi vacui, che intendono farsi accettare per discorso normali, devone essere oscuri” (13). Con esa

perspectiva, precisa que la claridad que se puede exigir al lenguaje académico o científico no debe esperarse del lenguaje del poeta y el místico, quienes dado su carácter explorativo son libres de escribir oscuramente (129), lo que no implica que el poeta rechace la comunicación, sino que pretende evitar la falsa claridad y rapidez de la comunicación cotidiana. Por su parte, Poema y enigma de José M. Cuesta Abad, constituye un muy completo recorrido histórico de las reflexiones filosóficas sobre el problema (pasando por Heráclito, Aristóteles, San Agustín, Hegel, Heidegger y Adorno, entre otros) complementado con el análisis de textos de poetas como Baudelaire, Mallarmé y Celan. Dentro de sus aportes, me interesa particularmente resaltar el enfoque metodológico con que asume su tarea cuando advierte que “Suele pensarse que la función crítica de la interpretación consiste generalmente en reducir o traducir a contenidos inteligibles las distintas manifestaciones de la opacidad que hacen de los textos formas resistentes a la comprensión, y que la comprensión se efectúa transformando esas formas de opacidad en una o múltiples series de significados unívocos” (9-10), y que, en cambio, no debe eludirse que dicho texto se está ofreciendo como desafío “ante la impotencia de la interpretación para dilucidar un sentido cuya detección consciente implica la crisis - todo lo fructífera que se quiera- de la posibilidad interpretativa misma” (10). No quisiera dejar de ligar esta prevención a una reflexión que hacía T. W. Adorno en su Teoría estética. Aunque se refiere a las obras de arte en general, me parece pertinente citarlo pues manifiesta de qué modo la presencia de la oscuridad obliga a plantearse aquello que verdaderamente creemos estar comprendiendo: “Cuanto mejor se conoce una obra, tanto más se la puede descifrar en sus dimensiones y tanto más oscura permanece en su constitutivo carácter enigmático. (...) Si una obra se abre completamente, es que ha alcanzado su configuración interrogativa y se hace necesaria la reflexión; entonces vuelve a alejarse para volver a sorprender al final a quien se sentía seguro con la pregunta de ¿qué es esto?” (163). Este proceso tiene ondas expansivas para otras recepciones: “La denostada incomprendibilidad del arte hermético es el reconocimiento del carácter enigmático de todo arte. La indignación ante sus obras proviene en parte de que sacuden la comprensibilidad de cualesquiera otras” (165). Ambas proposiciones me resultan ineludibles porque, como señalaba al inicio de esta introducción, las obras oscuras

obligan a replantearnos de manera acuciante la validez de nuestras herramientas interpretativas y los resultados que creíamos consolidados.

En los capítulos siguientes veremos que una parte importante de las discusiones sobre el hermetismo poético surgirá de la diferencia entre la comunicación cotidiana y el lenguaje poético, respecto a la posibilidad de transmitir información y su sujeción a un esquema racional. Vale la pena, entonces, revisar también aquellas reflexiones que consideran esta cuestión desde la lingüística. Tal como señala Roman Jakobson, la función poética del lenguaje (no exclusiva de la poesía), se caracteriza por su autorreferencialidad y ambigüedad (Lingüística y Poética, 62-3). Así lo desarrolla Julia Kristeva: “El significado poético a la vez remite y no remite a un referente; existe y no existe, es al mismo tiempo un ser y un no-ser. En un primer movimiento, el lenguaje poético parece designar lo que *es*, es decir lo que el habla (la lógica) designa como existente (...) pero todos esos significados que ‘pretenden’ remitir a referentes precisos, de pronto integran términos que el habla (la lógica) designa como no-existentes” (Semiótica 2, 64). Kristeva recuerda que aunque desde afuera esto se considere anómalo, en la producción textual del poema no se considera como tal. Por otra parte, como señalaba también Baldini, el lenguaje de la poesía se distingue del cotidiano al evitar la insustancialidad, las metáforas muertas y los lugares comunes característicos de un tipo de diálogo que funciona apenas con un vocabulario reducido y una gramática monótona. Por ello, tal como plantea Eugenio Coseriu, correspondería considerar a la poesía como “el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje”, por lo que “no es, como a menudo se dice, una ‘desviación’ con respecto al lenguaje ‘corriente’ (entendido como lo ‘normal’ del lenguaje); en rigor, es más bien el lenguaje ‘corriente’ el que representa una desviación frente a la totalidad del lenguaje” (203).

Esta diferencia propia de la poesía ocupa un rol central dentro de algunos de los estudios más importantes sobre el tema dentro de la crítica literaria. En “Obscurity in Poetry”, Herbert Read comenta que si el poeta quiere ser fiel a la emoción que desea transmitir, debe lidiar con ideas y palabras estereotipadas para intentar construir sus propios símbolos: “But how can these elements, each unique of its kind, be made to square with words already expressive of things? It becomes necessary to violate words, to do violence to such elements” (95-6). Esta consideración de la comunicación poética le

permite a Read dar vuelta la supuesta responsabilidad del poeta en este problema: “We see, therefore, that essentially obscurity lies not in the poet, but in ourselves. We are clear and logical at the cost of being superficial and inexact. The poet, more exactingly, seeks absolute precision of language and thought, and the exigencies of this precision demand that he should exceed the limits of customary expression, and therefore *invent*” (98). Así, propone considerar la oscuridad como un hecho positivo con diversos valores: “Apart from the pure and unmeaning sound-value of words, and apart from their irrational magic, their power of incantation (...) there is a fundamental obscurity in the actual thought process involved-an obscurity due to the honesty and objectivity of the poet. He works outwards from an emotional unity” (99-100). Antes de pasar al núcleo de su Studi sulla poesia ermetica medievale, Alberto del Monte también revisa el problema de un modo más amplio, y señala que procede, por una parte, “da una insistente consapevolezza della singolarità della poesia, della differenza della realtà fantastica dalla realtà empirica, del linguaggio poetico da quello parlato” (16), así como de una voluntad formalista y de una distancia con los contenidos propiamente humanos, lo que se expresa en un carácter elitista: “L’ansia di tale differenziazione spressiva è sollecitata dal timore di volgarizzare e falsare l’ispirazione e dalla credulità di essere intesi da spiriti affini -e solo da questi; e agevolata dalle loro possibilità culturali” (17). Pero de ahí nace también otro tipo de valoración: “L’aspetto positivo dell’ermetismo è nella consapevolezza della singolarità della poesia, nell’esigenza del travaglio stilistico, nella volontà di creare una poesia chiusa, per comprendere la quale il lettore deve acuire la propria ricettività e deve rivivere con la stessa esclusiva intensità l’esperienza poetica” (18). En su libro The Chequer’d Shade. Reflections on obscurity in poetry, John Press también valora la comunicación poética desde su potencial emotivo, pero igualmente advierte sobre la necesaria disposición de los lectores: “Poetry is less a means of communication than a way of communion, more intense, more profound and more personal than the casual intercourse of our social life. Those who desire to share in this communion must learn to accept the strangeness and even the obscurity of a world in which the syntax and the vocabulary of the analytical reason have been transformed into the grammar of assent and the language of the heart” (24).

La distancia respecto de la comunicación cotidiana es asociada por algunos críticos a una tendencia paralela de trascender la realidad. Cuando Robert Bly propone gradaciones en las que se puede manifestar este fenómeno en un autor (“Hermetic poetry is not something like gold, which is either gold or not, but something like oceans, which existe at all depths” (17)), indica la tendencia a olvidar progresivamente el mundo circundante e incluso su propia subjetividad para llegar a los límites de la visión y la espiritualidad: “the poem is able to avoid the past and begin to think thoughts no one has yet thought. (...) The poet does not choose his words, but the words come to the freed energy and unite with it” (23). Raïsa Maritain también planteaba en “Sentido y no-sentido en poesía” que la principal causa de oscuridad es “aunque el poeta sea ateo, una cualidad que es imposible no llamar religiosa”, preferencia que puede nacer, como en Lautréamont o Rimbaud, de “la desesperación ante la impotencia de nunca aprehender la realidad absoluta y la vida anterior en su pura libertad” o bien, como al inicio del surrealismo, por “la esperanza nacida del redescubrimiento de este río del espíritu subyacente a toda nuestra actividad habitual, de esta realidad profunda, auténtica, extraña a las fórmulas” (Situación de la poesía, 40). Esta idea se relaciona con la permanente cercanía entre el lenguaje poético y las experiencias místicas, así como con la homologación entre cierto tipo de conocimientos esotéricos y una expresión igualmente oscura, tal cual se percibe incluso en la doble acepción de la palabra hermetismo (como comentan Juan Eduardo Cirlot, Emil Noulet, Silvio Ramat o Martin de Jong, a quienes citaré en el cuarto capítulo). A pesar de ello, no podemos proyectar esta tendencia a todos los poemas difíciles. Michael Riffaterre, de hecho, plantea que la oscuridad de Rimbaud “n'a presque rien de commun avec l'ésotérisme d'écrivains comme Nerval” (625), y veremos, en efecto, muchos otros ejemplos que no responden a ese tipo de inspiraciones. Lo importante, sin embargo, es que en ambos casos sí se mantiene la noción del poema como un espacio con reglas propias, distintas a las de la realidad concreta.

Otro eje de las discusiones de la crítica tiene que ver con el problema de las denominaciones y clasificaciones del hermetismo. Ya veíamos en los párrafos anteriores que algunos escogen observar el problema desde la perspectiva del autor o del lector, y una de las distinciones más conocidas, la de Benedetto Croce, se expresa precisamente en

una doble terminología: “De lo ‘oscuro’ -sea artificial (...), es decir variadamente charlatanesco, sea natural como efecto del pensar confuso y del confuso imaginar- debe, como es obvio, distinguirse lo ‘difícil’, cuya oscuridad se halla no en la obra sino en el lector que no cumple con el esfuerzo necesario para comprenderla” (La poesía, 264). También T. S. Eliot, en su conclusión a Función de la poesía y función de la crítica propone una clasificación de posibles fuentes de este problema, ya sea por “causas personales que hacen imposible al poeta expresarse en un modo que no sea oscuro”, por la novedad de su propuesta (que después podría ser asimilada), por su intención de dejar abiertas zonas sin significado (“algo que el lector está acostumbrado a encontrar”) o bien porque al lector se le haya dicho que tal o cual poema es difícil: “El lector ordinario, cuando está prevenido contra la oscuridad de un poema, se expone a caer en un estado de azoramiento muy desfavorable a la receptividad poética. En vez de empezar, como debiera, en una disposición de pasiva alerta, ofusca sus sentidos con la obsesión de ser listo y de encontrar algo - no sabe qué a ciencia cierta- o de que no le tomen el pelo”. Un lector más acostumbrado, en cambio, “no se molesta acerca de entender o no; por lo menos, no al principio” (191).

Otras distinciones, en cambio, se dirigen a la constitución interna del texto. Louis Macneice, en Modern Poetry. A personal essay, propone: “Poems can be difficult because of their subject matter or because of their form. Difficult subject matter may be either objective or subjective. Thus a didactic poem about the theories of Einstein would be difficult and so would a 'private' poem about one's own inner history which the public does not know. On the other hand, the subject of a poem may be familiar and generally comprehensible, but may be expressed in a manner which disguises this meaning” (161). Esta separación (que en cierto modo se relaciona con la dificultad que algunos achacarían apuradamente a poemas con contenidos místicos o esotéricos, independientemente de su disposición formal) merece ser contrastada con otras posiciones. Para Hugo Friedrich, por ejemplo, es la coordinación entre ambos aspectos la que provoca la dificultad (al menos en la poesía moderna): “Esta oscuridad impera por igual en los contenidos que en los medios estilísticos. La poesía habla de acontecimientos, seres u objetos, sobre cuya causa, tiempo y espacio el lector no posee ni poseerá ninguna información. Las expresiones no concluyen, sino que se interrumpen. Muchas veces el contenido no

consiste más que en mudadizas actitudes lingüísticas, ora bruscas y precipitadas, ora suavemente fluidas, para las cuales los acontecimientos objetivos o afectivos son únicamente material, sin sentido propio” (231). Creo, sin embargo, que es más pertinente lo que plantea Del Monte: “L’ermetismo è filiazione di un assottigliamento del contenuto, di un arricchimento della forma, e della consapevolezza di ciò da parte del poeta” (18). En efecto, y tal como veremos en los poetas que estudiaré, la especificidad del lenguaje poético va ligada a una fuerte conciencia del aspecto formal y, en ocasiones, a una entrega casi exclusiva a las posibilidades expresivas de la materialidad verbal.

Las anteriores clasificaciones surgían dentro de reflexiones de índole más amplia, por lo que ahora quisiera dirigirme a un ensayo dedicado exclusivamente a las posibles distinciones del hermetismo, y que resulta el más conocido (y probablemente el mejor) intento en este sentido³. En “On difficulty”, de 1978, George Steiner distingue cuatro variedades, que ejemplifica con autores tan diversos como Miguel Ángel, Góngora, Mallarmé, Pound o Celan. La primera categoría sería aquella que llama contingente, cuando la oscuridad se debe a un término arcaico, propio de alguna variante dialectal o del argot, o a uno demasiado técnico, así como a alguna referencia histórica o cultural que en la medida que podamos consultar podría ser comprendida: “In the overwhelming majority of cases, what we mean by saying ‘this is difficult’ signifies ‘this is a word, a phrase or a reference which I will have to look up.’ In the total library, in the *collectanea* and *summa summarum* of all things, I can do just that” (27). Otro tipo sería la dificultad modal, que podría aparecer una vez que ya se ha agotado la ayuda de los diccionarios y aún quedan preguntas abiertas no por las palabras sino por las interpretaciones posibles que, para ser solucionadas, implicarían un conocimiento y empatía profundo con la cultura y visión de mundo desde la cual se ha escrito el poema. En algunos casos puede ser tan preciso que esos contenidos pueden resultarnos “either a closed book or the terrain of academic research” (33). Una tercera dificultad es la táctica, que nace “in the writer’s will or in the failure of adequacy between his intention and his performative means” (33), y que puede deberse a la necesidad de codificar su lenguaje

³ Otro interesante y más reciente ensayo es “Le qualità di Calvino come strumenti per l’analisi dell’oscuro in letteratura”, en el que Roberta Matkovic se vale de las [Seis propuestas para el próximo milenio](#) del escritor italiano para una clasificación de distintas formas de oscuridad no sólo poéticas sino especialmente narrativas.

(para evitar la censura, por ejemplo, o por privacidad personal). Hay una cuarta categoría que está en un nivel distinto, porque el contrato de potencial inteligibilidad entre poeta y lector está parcial o completamente roto, y es la que Steiner llama dificultad ontológica: “Difficulties of this category cannot be looked up: they cannot be resolved by genuine readjustment or artifice or sensibility; they are not an intentional technique of retardation and creative uncertainty (though these may be their immediate effect). *Ontological* difficulties confront us with blank questions about the nature of human speech, about the status of significance, about the necessity and purpose of the construct which we have, with more or less rough and ready consensus, come to perceive as a poem” (41). Esta categoría sería predominante en el siglo XX no sólo por la soledad del artista sino que además podría responder a dos impulsos: por una parte al intento por romper con las herencias de la tradición, hasta llegar al esoterismo, y por otra, al deseo de retornar a un pasado pre-racional (lo que coincidiría con las proposiciones de Raïsa Maritain y Bly).

Uno de los atractivos del trabajo de Steiner es que incluye tanto los efectos directos de la oscuridad en el desarrollo de una lectura como la perspectiva de la escritura. En gran medida, participa del mismo interés que me anima y que otros críticos también proponen. Vernon Shetley, por ejemplo, aborda su estudio *After the death of poetry* “from the premise that difficulty is not an inherent quality of texts but rather a particular kind of relation between author and reader” (4)⁴, y del mismo modo Bice Mortara Garavelli, tras revisar este fenómeno en su *Manual de Retórica*, establece que es problemático considerar las disputas sobre la oscuridad y claridad de modo absoluto, y que resulta más fructífero “el punto de vista pragmático (retórico) que examina los objetos del discurso en relación con todos los elementos de la comunicación (participantes, conocimientos compartidos, situación espacio-temporal, fines, presuposiciones, etc.)” (156). Pero precisamente en este último énfasis se sitúa una de las diferencias de mi propuesta: si bien Steiner considera casos de distintas épocas y tradiciones, privilegia la recepción contemporánea que podemos tener de ellos, comparto la crítica que le hace William Christie, cuando propone caracterizar las variedades

⁴ Esta idea la comparte, según precisa, con la de varios de los autores incluidos en un volumen que afronta este problema desde una perspectiva pedagógica y sociológica: *The Idea of Difficulty in Literature*. Como afirma su editor, Alan C. Purves: “simplistic notions of text difficulty in learning to read, talk and write about literature cannot withstand scrutiny, but must be replaced by notions that view the whole web of meaning and the making of meaning in our society” (4).

epocales del hermetismo como el modo para explicitar mejor sus especificidades presentes: “what is needed is not a theory, but a history of poetic difficulty” (543). Ésa es la motivación para abordar los contextos en que surgen las obras e intentar reconstruir sus horizontes de lectura, siguiendo así la propuesta de Hans Robert Jauss en “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria” (La historia de la literatura como provocación), y espero que resulte un aliciente para dinamizar las reflexiones a lo largo de este estudio. Hans-Georg Gadamer propone: “Todo encuentro con la tradición realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la tensión entre texto y presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente” (Verdad y método, I, 377). Es así que, más que una homologación de las oscuridades, quisiera que el continuo contraste de perspectivas temporales contribuyera a revisar las expectativas y prejuicios con los que hoy nos enfrentamos al problema, y así afinar mejor nuestra valoración de las cualidades de la oscuridad contemporánea.

Ya señalé, por cierto, algunos estudios con diversos grados de cobertura cronológica o idiomática, varios de los cuales repasan también los hitos más conocidos en el desarrollo de esta problemática. No es necesario repetir aquí esos mismos hitos, pues los iré mencionando a lo largo de los capítulos, pero sí quisiera retomar una discusión que surge continuamente en estas y otras fuentes, sobre la consideración del hermetismo como una constante o como un fenómeno que recrudece particularmente en la poesía moderna.

Del Monte, por ejemplo, plantea la primera hipótesis: “In vero, l’ermetismo non è fenomeno esclusivo alla poesia contemporanea. (...) Si può quindi dire che l’ermetismo sia una ‘costante storica’, un fenomeno culturale, riconoscibile, con espressioni simiglianti benché differenziate dal diverso clima storico, in altre età oltre quella attuale” (15), al igual que Emil Noulet en “L’hermétisme dans la poésie moderne”: “Symbolisme, code secret, hermétisme, son en effet, des phénomènes parallèles qui semblent surgir dans l’histoire du langage d’une manière périodique sinon permanente” (13). A pesar de esta recurrencia, Del Monte destaca la mayor presencia que tendría en períodos críticos de la historia, al igual que Octavio Paz, quien comenta también los prejuicios negativos

que ello puede implicar, cuando nos “afirman que las épocas de crisis o estancamiento producen automáticamente una poesía decadente. Condenan así la poesía hermética, solitaria o difícil. Por el contrario, los momentos de ascenso histórico se caracterizan por un arte de plenitud, al que accede toda la sociedad. Si el poema está escrito en lo que llaman el lenguaje de todos, estamos ante un arte de madurez. Arte claro es arte grande. Arte oscuro y para pocos, decadente. Ciertas parejas de adjetivos expresan esta dualidad: arte humano y deshumano, popular y minoritario, clásico y romántico (o barroco)” (“El arco y la lira”, La casa de la presencia, 68). Esta dualidad de impulsos, ciertamente, corre de manera paralela a la que observa Ernst Robert Curtius respecto al manierismo como complemento alternado del clasicismo (385), o Rafael de Cózar sobre la artificiosidad y el ingenio poéticos: “En las etapas que suele considerarse de decadencia este factor tiene mucha más importancia pues parece determinar la desconfianza del autor en la permanencia, frente a otras etapas, las llamadas clásicas. La aceleración, la mutabilidad de los impulsos estéticos, la complejidad y diversidad de actitudes parecen predominar en esos periodos en que abundan nuestros artificios, lo que debe ser tenido en cuenta para explicar un cierto hermetismo y un claro individualismo en la expresión estética” (27). En consonancia con este último planteamiento, Renato Poggioli indica que la oscuridad tiende a revelarse en grupos cerrados antes que en prácticas generalizadas: “think of Provençal poetry and the Minnesingers, of the *trobar clus* of Arnaut Daniel and even Dante’s *dolce stil novo*, of Petrarchism and *secentismo*, of the English metaphysicals and Spanish *culteranismo*. Nor should we on the other hand forget that an obscurity of this type had already appeared in certain orphic and mystical tendencies of the romantic lyric even before it appeared in the bosom of avant-garde art proper, obscurity is more intensily exploited by those circles or special groups called cenacles or sects, particularly in certain *chappelles* of decadence and symbolism” (153-4). La misma selección de los poetas para este estudio (y de aquellos que no alcanzaré a considerar) ya indica mi acuerdo con la posibilidad e interés de considerar al hermetismo desde una perspectiva histórica amplia. Pero es importante matizar también que el hecho de que en períodos críticos este fenómeno se dé con mayor frecuencia no nos debe llevar a homogeneizar las caracterizaciones: como veremos con Cirlot, por ejemplo, hay evidencias de empresas

absolutamente individuales (ni siquiera de cofradías) inscritas en períodos de cierto consenso mayoritario sobre las condiciones comunicativas de la poesía.

Son muchos los críticos y poetas, por otra parte, que llaman la atención sobre la inédita acentuación de este problema en la lírica moderna, como los ya citados Friedrich y Steiner. Otros, por su parte, remarcan esta condición mediante la comparación con épocas anteriores. Es muy conocido el planteamiento de T. S. Eliot cuando homologa su situación con la de los poetas metafísicos: “al parecer, los poetas en nuestra civilización, tal como lo es en la actualidad, deben ser *difíciles*. Nuestra civilización comprende gran variedad y complejidad, y esta variedad y complejidad, actuando sobre una sensibilidad refinada, debe producir efectos diversos y complejos. El poeta ha de volverse más y más amplio, más alusivo, más indirecto, para obligar, dislocar si fuese necesario, al idioma hacia su significado” (Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, II, 360-1). John Press, por su parte, ironiza sobre los prejuicios del lector respecto a la poesía moderna: “Most people, if asked, would say that they do not read modern verse because it is obscure, implying that they habitually read and instantly understand the works of Shakespeare, Donne, Milton, Blake and Shelley” (2). Pero más adelante también concuerda con los argumentos de Eliot, respecto a aquellos poetas que asumen riesgos para ser fieles a una visión del mundo que desean transmitir: “Some poets have discovered that they can best convey the speed and the incoherence of modern life by making their poetry ever more abrupt, disjointed, and bewildering, by switching rapidly from one image to another, by varying the tone and disrupting the smooth progression in their verse” (182).

Dentro de la misma tradición crítica anglosajona, en los últimos años se ha acentuado el interés por estudiar el hermetismo dentro del campo cultural contemporáneo. Leonard Diepeveen centra The Difficulties of Modernism en el momento específico en que surgen las obras de poetas como Eliot, Pound, Stein, y narradores como Joyce y Faulkner. Estudiando sus recepciones, y las de pintores y músicos contemporáneos, observa un recrudecimiento inédito de las discusiones, pues el concepto de dificultad se convierte en una especie de comodín vacío para opinar sobre la literatura, precisamente gracias a la poca especificidad con que se ocupaba: “Difficulty gained its massive place in shaping twentieth-century high culture precisely *because* it was so

sloppy” (48). Así, este término podría relacionarse con distintos aspectos, como erudición, esoterismo, complejidad, sinsentido, y se podría ligar a conceptualizaciones de la dificultad como un exceso (una demanda muy alta para lectores que finalmente no encontrarían nada de valor en el texto) o como carencia (falta de claridad, ausencia de significado, comprensión) (56-7). También marca algunos elementos contextuales que favorecen esta dificultad, como la profesionalización de los escritores, y la influencia de la crítica literaria y la academia, de la cual estos pasan a formar parte. Así, junto a reacciones muy negativas por parte de la prensa o de sectores más conservadores de la crítica, se dan operaciones de defensa de la dificultad, o incluso relecturas del canon a partir de otros autores difíciles, particularmente los poetas metafísicos. Incluso habla de un cambio de paradigma en las definiciones culturales a partir de este eje: “Difficulty, in fact, has become high culture’s default position; during the first half of the twentieth century, Western high culture changed its default aesthetic, replacing simplicity with difficulty. (...) difficulty became so omnipresent because people found these arguments persuasive; on the basis of some large cultural changes, people really *did* believe, for example, that the human mind was difficult, and that difficult was *necessary*” (230-1).

En su introducción a After the death of poetry, Vernon Shetley confirma la percepción general: “Today poetry itself, any poetry, has become difficult for even the more ambitious general reader as the habits of thought and communication inculcated by contemporary life have grown to be increasingly at variance with those demanded for the reading of poetry” (3). Al final de su estudio (que abarca, entre otros, a Elizabeth Bishop y John Ashbery), no sólo coincide con la diferencia del lenguaje poético y sus usos habituales, sino además en su potencial para afinar nuestro escepticismo: “Poetry, by bringing us to a greater awareness of the languages by which we understand our experience, should help us resist the reduction of experience to formulas, whether those are the formulas of lyricism or of lucidity. But to do so it will have to be difficult” (192). Gerald Bruns, en “The Obscurity of Modern Poetry”, también propone una tesis mediante la cual la oscuridad poética contemporánea puede cuestionar nuestro modo de designar y encasillar la realidad: “the obscurity of modern poetry constitutes a species of realism--I will call it an ‘intimate realism,’ in contrast to formal or philosophical realisms that depend on correspondence theories, rules of reference, theories of description, or the

conceptual logic of identity and difference” (173). Observamos, en todos estos casos, un énfasis en señalar al poema hermético como el síntoma de un cierto estado de las cosas, pero también en la posibilidad de incidir en nuestros modos de leer la realidad.

Es innegable, en cualquier caso, que la crisis abierta en la modernidad y profundizada en las vanguardias, mantiene vigente la distancia entre las expectativas de recepción y las intenciones comunicativas de los autores, quienes al persistir en su labor no pueden obviar esas condicionantes. Así, Jacques Roubaud plantea (en la última sección de Poesía, etcétera, “La poesía es difícil”, uno de los textos más agudos que he leído sobre este problema) que es precisamente la resistencia de la poesía ante los contextos adversos la que caracteriza su incomprendibilidad: “La dificultad principal de la poesía de hoy día es que es poesía. / Lo que es difícil de admitir, de oír y comprender (siempre lo ha sido en mayor o menor grado, pero en las condiciones actuales lo es hasta más no poder) es que todavía perdure ese particular modo de tratar la lengua en que consiste la poesía. Ahí está la dificultad básica. Cualquier otra dificultad es secundaria” (265-6). Pero también es cierto que cualquier revisión del pasado nos permitiría relativizar la dificultad y polémica de muchas manifestaciones artísticas, que hoy en día son completamente asumidas por el gusto general, así como detectar otras que se mantienen tanto o más indescifrables (y sugerentes) hasta hoy. Esa prevención, por cierto, no debería ser olvidada en las páginas que siguen.

Al finalizar la presentación de estos aportes, quisiera reiterar que el interés que podría ofrecer este trabajo a la hora de profundizar y ordenar algunas de sus manifestaciones contemporáneas se refuerza en el impulso de estudiar los ejemplos precedentes no sólo como apuntes del resumen de una tradición, sino como la posibilidad de comparaciones más enriquecedoras entre textos distantes. En la medida que se pueda mostrar la diversidad y complejidad con que se ha ido presentando este problema, se podrán evitar lecturas demasiado lineales que consideren las modulaciones de la oscuridad como parte de un progreso o una decadencia irreversibles, y obtener una imagen no estática ni gradual, sino oscilante de su desarrollo a lo largo de la historia. Del mismo modo, la opción por relacionar las perspectivas del autor, el lector y el texto, propiciará una consideración más completa del funcionamiento del hermetismo.

Respecto al problema específico de las denominaciones ocupadas en la tradición (sobre el que Diepeveen dedica varias páginas sólo en el caso específico del período que estudia), se ha visto que, a pesar de algunas coincidencias en ciertas clasificaciones, no existe unanimidad. Por ello, quisiera justificar que, aunque vaya rotando los sinónimos, principalmente en función de las denominaciones características de cada contexto, he privilegiado en el subtítulo de este trabajo el término hermetismo como el que los englobe, considerando que iniciaré mi estudio con el trobar clus medieval y también estudiaré a los herméticos italianos, pero además para aprovecharme de la doble acepción del término a la hora de internarme en la influencia de los saberes ocultos en los poetas surrealistas y en Cirlot.

Por último, quisiera señalar dos presupuestos básicos que intentaré mantener a lo largo de mis análisis. El primero es la relación (de mutua causa y efecto) entre el hermetismo, la especificidad del lenguaje poético y la debilitación o ausencia de un referente, y cómo ello involucra una mayor autonomía, o al menos una relación más compleja que la meramente mimética, respecto al mundo. En esta tendencia autorreflexiva, el poema puede llegar a ofrecer su propia materialidad como referente, como nueva realidad, y como justificación de su nacimiento. De ese modo, más que una búsqueda voluntaria de la incomprendibilidad como un valor intrínseco, ésta ocurriría cuando se intenta actuar a fondo en el lenguaje, potenciar las palabras y jugar más libremente con ellas. Me interesa en especial marcar este carácter exploratorio y profundizador del hermetismo, en oposición a aquellos que suelen considerar este tipo de poesía como evasiva, elitista, no comprometida, pues lo considero una arriesgada aventura por profundizar en la realidad, sin importar que sus resultados sean comprensibles o incomprensibles.

La segunda dirección en la que quiero avanzar es mostrar el desafío que implica el hermetismo para los lectores, y la posibilidad de cambiar nuestros hábitos al enfrentarnos a este tipo de obras. La pregunta que se hacía Gadamer hace algunas décadas me parece aún válida: “La cuestión no es saber si los poetas enmudecen, sino si tenemos aún un oído lo suficientemente fino para oír” (Poema y diálogo, 113). Ya hemos podido advertir que, de buenas a primeras, este asunto no se reduce a una simple intención de excluir al receptor, sino que vale la pena reevaluar cuál es el tipo de

comprensión o comunicación que los autores están proponiendo mediante estas opciones. Es un proceso que ciertamente implica esfuerzo, y ese esfuerzo muchas veces es vislumbrado como parte constitutiva del acceso al poema: esa demora, esa necesidad de relectura adquiere un valor en la medida en que permite que algunos de los significados comiencen lentamente a juntarse. Pero asimismo estos textos nos ofrecen la posibilidad de adentrarnos de manera mucho más individual en un poema, como explica Eduardo Milán explica: “Cuando el lenguaje encuentra su límite, el lector recibe un eco que le dice: ‘ahora sigues tú’. Ahí empieza algo. (...) Lo que empieza para el lector es la posibilidad de conocimiento de sí mismo” (Resistir, 89). Ése es el camino que a partir de ahora comenzamos a recorrer.

PRIMERA PARTE

Capítulo 1:

Trobar clus, trobar ric.

1. Introducción.

“Es del todo imposible encarar el estudio formal del arte poético en Europa sin iniciarlo con el estudio de dicho arte en Provenza. (...) Debemos iniciar la investigación desde la raíz. Y la raíz es medieval” (Ensayos literarios, 31). Comienzo aquí coincidiendo con Ezra Pound y con todos aquellos que han admirado la alta refinación y los hallazgos formales de la poesía producida por los trovadores occitanos, pues creo que en este período están sembrados muchos problemas fundamentales de la lírica que se han seguido discutiendo y actualizando hasta nuestros días. El afianzamiento de la figura del poeta, la recepción del público, el virtuosismo, la experimentación y la oscuridad, influyen en sus estilos y son preocupaciones importantes dentro de los mismos textos y en la discusión artística de la época. Este período tan intenso y variado nos ofrece, sin duda, un muy buen punto de partida para ver cómo el problema del hermetismo se manifiesta en distintos momentos de la historia.

Antes de fijar la atención en aquellos autores en que es más visible la preocupación por este problema, me interesa delimitar algunas características relevantes de su contexto. Del Monte destaca un cambio en la consideración del hermetismo respecto de la Antigüedad: “nel medioevo l’ermetismo diviene programmatico e riconoscibile, sia nella letteratura latina, sia nella poesia trovadorica” (15). En efecto, dentro de la retórica latina tal como se estudiaba en las escuelas ya se encontraban consideraciones sobre la ornamentación, que sin duda tienen implicancias en cuanto al mayor o menor ocultamiento del sentido de un texto. Se menciona por un lado el *ornatus facilis*, caracterizado por el empleo de “los colores retóricos (o sea las figuras), de la *annominatio* (conexión entre palabras de la misma forma, pero de significado diferente) y de las determinaciones (cierta graduación gramatical)” y por otro el *ornatus difficilis*, caracterizado “por el empleo de los tropos (metáfora, antítesis, metonimia, sinécdoque, perífrasis, alegoría, enigma, etc.)” (Riquer I, 76). Del Monte detalla el catálogo de prácticas: “uso di vocaboli rari, preziosi, attinti dai glossari spesso alterati nella grafia, dalla violentazione di parole usuali per imprimerle di altri sensi da quelli comuni,

dall'intrusione di termini di altre lingue, grecismi, ebraismi o barbarismi, da licenze e aggrovigliamenti sintattici, da arbitri grammaticali, come l'uso d'intransitivi come transitivi, dall'imprestito di vocaboli dal linguaggio musicale o da altre arti" (35). Karl Strecker, además, señala el influjo de este manierismo hacia la literatura en lenguas vulgares: "El aprendizaje del idioma en las escuelas llevó por sí mismo a una especial insistencia en el aspecto formal. Este amor a la forma y, en muchos casos, a los juegos, es una característica de la época, y su estudio es necesario para comprender a la Edad Media" (en Curtius I, 409).

La irrupción de la lírica trovadoresca representa, sin embargo, un importante cambio de paradigma. István Frank lo explica a partir de tres innovaciones: "se expresa en lengua vulgar, entendida por todos, es lírica y es obra de individuos de identidad conocida" (en Martín de Riquer, Los Trovadores I, 95). Así, se distingue respectivamente de toda la producción escrita en latín (cuyos autores, a diferencia de los trovadores, si eran llamados "poetas"), de la poesía épica y de la lírica popular anónima. Éste es un período en el que la individualidad del creador se inscribe en la obra, y se reconoce su esfuerzo a través de las firmas en las obras plásticas o, como veremos, en aquellas ocasiones en que los trovadores se mencionan a sí mismos y reflexionan dentro del poema. Igualmente, este mayor orgullo será una herramienta para afianzar la creación literaria de las lenguas vulgares: en la medida que se haga gala de todas las posibilidades del idioma, éste se hará más fuerte. Pero si queremos ahondar en la diferencia respecto a la lírica latina, no sólo debemos considerar el cambio idiomático sino principalmente el modo de situarse respecto a la tradición retórica. Ése es, para Giorgio Agamben, el fundamento más relevante del cambio: "La retórica antigua (...) concibe en efecto el lenguaje como siempre ya dado, como algo que siempre ha tenido ya lugar: se trata solamente, para el hablante, de fijar y memorizar ese estar-ya-dado para tenerlo a su disposición. Ésa es precisamente la tarea de la *ratio inveniendi*. / Alrededor del siglo XII, la *tópica* antigua y su *ratio inveniendi* fueron interpretadas de manera radicalmente nueva por los poetas provenzales y en esta reinterpretación tuvo origen la poesía europea moderna" (109). De ese modo, recurre al De Trinitate de San Agustín para mostrar la búsqueda del lenguaje como "un *appetitus*, un deseo amoroso, del cual, si se une al conocimiento, puede nacer la palabra" (110). Es esa inspiración, entonces, la que

promueve la autoconciencia del proceso de escritura y su autonomía respecto a los contenidos y formas de la tradición. Como explica Riquer, el mismo verbo utilizado para designar esta actividad creativa, *trobar*, está ligado semánticamente a “hallar, encontrar”, pero también a “imaginar” e “inventar” (I, 20). Y así lo considera también Agamben: “Con los poetas provenzales, la superación de la *tópica* clásica está ya definitivamente cumplida. Lo que éstos experimentan como *trobar* se remonta decididamente más allá de la *inventio*; los trovadores no quieren rememorarse de los argumentos ya consignados en un *trópos*, sino que quieren más bien tener la experiencia del *tópos* de todos los *tópoi*, es decir, del tener-lugar mismo del lenguaje como *argumento* originario” (111).

“Farai un vers de dreit nien” (Riquer I, 115)⁵, el famoso poema de Guilhem de Peitieu (1071-1126), el primer trovador, es el mejor ejemplo: escuchamos una voz que se muestra tan orgullosa y segura de sus posibilidades que es capaz incluso de escribir un poema a partir de nada. Hans Robert Jauss señala este poema como el momento en que el artista puede ponerse a la altura divina, pues comparte la facultad de la *creatio ex nihilo*. La producción misma se convierte en motivo de alegría y objeto de alabanza, dejando en un segundo plano la dedicataria del poema; así, “la belleza acaba erigiéndose en una forma que muestra sólo su propio movimiento: el poema del poema como solitaria cumbre de la poiesis lírica” (Experiencia estética..., 98). Lynne Lawner ve en estos versos el inicio de una serie de impulsos poéticos de gran trascendencia, entre ellos el que me ocupa en esta investigación: “Western poetry is born in the XII century under the sign of paradox, enigma and negation; it is born talking about nothingness in an obscure, veiled language expressing and revealing the contradiction of human existence” (147). Y Victoria Cirlot coincide en que éste representa “una ruptura de los moldes de la retórica clásica y la instauración de otros en los que se sitúan los orígenes de la poesía europea” (“Acerca de la nada de *Farai un vers de dreit nien* de Guilhem de Peitieu”, 35).

Este verso de Peitieu justifica suficientemente la decisión de iniciar este estudio desde un momento en que la novedad, la intención lúdica y la satisfacción de componer más allá de la utilidad o funcionalidad que puedan tener los poemas, se instalan como valores. Podríamos deducir, entonces, que en la mayoría de los trovadores existe la

⁵ “Haré un verso sobre absolutamente nada”; las traducciones del provenzal al español o al inglés provendrán de los mismos libros de los que esté citando el poema.

conciencia de que la forma no es algo que esté meramente al servicio del sentimiento que se quiere expresar, sino que tiene sus propias leyes y una importancia intrínseca; Aurelio Roncaglia, de hecho, califica ésta como “una poesia riconsosciuta essenzialmente formale” (“Trobar clus...”, 7). Esta relativa autonomía de la forma podrá volverse en algunos casos de importancia decisiva, y veremos algunos ejemplos en que el tema o el sentido originales pasan a un segundo plano frente al despliegue formal, que se convertirá en otro modo de significar, de pensar. A su vez, muchos trovadores no temen que el discurso parezca arbitrario o ilógico y que los significados se mezclen, asumiendo que estos procedimientos van poniendo a prueba la función representacional del lenguaje, al no limitarse a ocuparlo meramente para referirse a la realidad, sino también para explotar su propia materialidad y el modo en que sus sonidos o figuras pudieran ser ocupados expresivamente. La fantasía creadora alcanza en muchos casos un estatuto de mayor importancia que la función mimética de imitación de la naturaleza, y las experiencias pierden valor: “la realtà empirica, che pure le largiva le vie della genesi e dell’evoluzione, era risolta in realtà fantastica, autonoma” (Del Monte, 50). A pesar de la gran diversidad de manifestaciones que surgirán de este impulso, hay elementos retóricos que serán comunes a todas las obras, como la elección de una línea argumental: la *razó*. Ésta es específicamente un texto aparte escrito en prosa, que aparece en algunos cancioneros como la explicación o contextualización de los poemas, y que sería una indicación del trovador para que fuera dicho al momento de entregar el poema al auditorio, aunque muchos críticos entienden *razó* de una manera más amplia, como el tema central, como el motivo que invita al canto. Es igualmente común que la conclusión de las piezas sea claramente marcada en una estrofa más breve llamada *tornada*, que suele cargar con las mismas intenciones metapoéticas de las estrofas iniciales para confirmar el cumplimiento del objetivo propuesto, como ocurre en el mismo poema de Guilhem de Peitieu: “Fait ai lo vers, no sai de cui” (Riquer I, 117)⁶.

Si bien podemos referirnos a las producciones de los trovadores llamándolas poemas, quisiera precisar que al ocupar ese término se está dejando de lado una característica fundamental de estas obras, que es el hecho de formar parte de una

⁶ “He hecho el verso, no sé sobre quién”.

composición musical, o sea, que estos textos están concebidos para ser cantados, no leídos en silencio. En ese sentido, sería más propio referirnos a ellos como lo hacemos cuando hablamos de la letra de una canción, por ejemplo, que escuchamos de manera fugaz y sin posibilidad de detención o relectura. Y es evidente que este status conlleva necesidades muy distintas a la escritura de un poema tradicional, pues debe escribirse en función de un desarrollo melódico y rítmico. Se entendía, entonces, que la labor del trovador era doble, pues se encargaba de componer tanto la música como las palabras para que fueran interpretadas. De ello dan cuenta, por ejemplo, estos versos de Guilhem de Peitieu: “Pos de chantar m'es pres talenz, / farai un vers, don sui dolenz” (Riquer I, 139)⁷, o estos de Jaufre Raudel: “No sao chantar qui so non di / ni vers trobar qui motz no fa” (Riquer I, 167)⁸. Quienes interpretaban y difundían estas obras de un lugar a otro eran los juglares (aunque hubo casos de trovadores que ejercieron de juglares), que debían no sólo aprender sino interiorizar el mensaje del trovador y entregar su propia versión. Así, frente al público completaban las obras no sólo con su canto y acompañamiento musical (de arpa o viela, por ejemplo) sino también con sus gestos, expresiones faciales o comentarios. Todos estos elementos, además de las inflexiones en el canto, las improvisaciones instrumentales y la gama de matices musicales, componen, como plantea Paul Zumthor, “una *Gestalt*, esperada como tal, recibida por tal, por un público dotado de una extrema sensibilidad auditiva y así como de una capacidad, casi inimaginable para nosotros, de sentir las formas sonoras” (224). Por ese motivo, es imprescindible recordar que nuestra lectura callada desde el papel no incluye todos esos elementos que probablemente marcarían énfasis en algunos significados, plantearían sobreentendidos o darían lugar a ironías que quizás se nos escaparan.

Desgraciadamente, son pocas las melodías que han pervivido de este período; recordemos que en esos momentos la notación musical no era una práctica generalizada y que solía tocarse de memoria, sin partitura. De lo que se conoce, sin embargo, se sabe que la mayoría de las composiciones solían tener estrofas iguales (lo que se refleja en las estructuras generalmente regulares en cuanto a métrica y rimas de los textos), y que eran monódicas. Esta relativa simplicidad y repetitividad puede haber servido como recurso

⁷ “Ya que me ha venido deseo de cantar, haré un verso, por el que estoy doliente”.

⁸ “No sabe cantar quien no dice la tonada, ni trovar versos quien no hace palabras”.

mnemotécnico para los juglares, en el sentido que la recurrencia melódica ayudaría a recordar las distintas estrofas que se iban sucediendo. A su vez, una estructura de este tipo permitiría con más facilidad la improvisación, las variaciones y contrastes de carácter entre una sección y otra, para reforzar el contenido emotivo del texto. La mayoría de la música está escrita en notación no mensural, lo que, según algunos estudiosos como Hendrik van der Werf, implicaría una interpretación vocal más libre y fluida (pues estaría dentro de lo que el teórico de la época Johannes de Grocheio consideraba música “non ita precise mensurata” (145)). Esto ciertamente implicaría una emisión elocuente y quizás más cercana a la palabra hablada y, junto a las demás características ya mencionadas, creo que sería un aliciente para la creación de textos de tal nivel de complejidad y artificiosidad: en este ámbito hay más posibilidades de trabajar con este tipo de letras que en el contexto polifónico y contrapuntístico de los siglos siguientes, en el que hubiera sido más difícil captar todas estas sutilezas literarias. En definitiva, creo que la relación entre texto y música en estas composiciones está dada de manera que la letra sea transmitida adecuadamente y realzada por la melodía, y que ésta incluso facilite, mediante los énfasis del intérprete, la adecuada comprensión. De todos modos, queda claro que aunque continúe con la convención de considerar poemas a las letras de estas obras, no deben olvidarse las particularidades recién mencionadas de este “arte intermedio entre literatura y música”, como llega a decir Pound (46).

Una de las mayores dificultades que aparecen al intentar reflexionar sobre el hermetismo en la lírica trovadoresca es el de la terminología, que ocupa páginas y páginas dentro de los estudios especializados. La principal clasificación es la que confronta el *trobar clus* (“cerrado”) y el *trobar leu* (“ligero”), que los propios Raimbaut d’Aurenga y Giraut de Bornelh establecieron en su famosa *tensó* “Era·m platz, Giraut de Bornelh”. Sin embargo, hay muchos otros calificativos que los trovadores van ocupando, como *braus*, *plan*, *prim*, *naturau*, *ric*, *legier*, *escur*, *cobert*, *sotil* y *car*. Aunque Roncaglia, provocativamente, dice que se podría considerar que todo el *trobar* es *clus*, tomando en cuenta las dificultades que hoy tenemos para comprender esta poesía a cabalidad, la crítica suele basarse en la oposición entre *clus* y *leu*. Riquer y otros mencionan además un tercer grupo, el del *trobar ric*, que ejemplificaría Arnaut Daniel.

Es Linda M. Paterson, en Troubadours and eloquence, quien consigue identificar de modo más adecuado las distintas variedades del *trobar*, notando de paso que no existiría una diferencia incontestable entre un estilo y otro, y que el que un trovador se inscriba en un estilo no comporta necesariamente que sus composiciones sean identificables dentro de ese grupo. De todos modos, preferiré aquellos términos que cada trovador fue ocupando para referirse a su propia producción, y a partir de allí estableceré las comparaciones y precisiones que correspondan.

Dentro de los muchos autores que se podrían haber escogido para observar el hermetismo trovadoresco he elegido sólo cuatro, basándome en los siguientes criterios: que su obra estuviera entre aquellas de calidad más reconocida, que pudiera ser considerada hermética, que incluyera algún tipo de discurso teórico al respecto, y que la crítica hubiera debatido suficientemente respecto a su oscuridad. Así, me encontré principalmente con Marcabru, Giraut de Bornelh, Raimbaut d'Aurenga y Arnaut Daniel, atrayendo estos dos últimos mi mayor atención. Además de ellos, haré referencias a otros trovadores cuya obra puede ser relacionada o enfrentada a la de estos, para poder ofrecer un contrapunto⁹. Luego de analizarlos por separado intentaré recoger algunos aspectos transversales, para así obtener una visión más clara del fenómeno de la oscuridad en la lírica trovadoresca.

⁹ Respecto a las selecciones realizadas por otros autores, vale la pena mencionar que Del Monte analiza en Studi sulla poesia ermetica medievale a Bernart Marti, Arnaut Daniel, Gavaudan, Guittone dell'Aridità y sus seguidores, y menciona que, además de Marcabru, Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh, también podrían ser estudiados Alegret, Bernart de Venzac, Peire Raimon, Adhemor lo Negre y Bartolomeo Zorzi. Paterson, por su parte, dedica su libro a Marcabru, Peire d'Alvernya, Giraut de Bornelh, Raimbaut d'Aurenga y Arnaut Daniel.

2. Marcabru.

Marcabru (fl. 1130-1149) es un caso especial dentro del mundo trovadoresco: en vez de dedicarse a cantarle a una amada, critica vehementemente la afectación, el afeminamiento y el relajamiento de las costumbres, y censura amores extramaritales (particularmente los de clase alta) que desvirtuaban la idea que tenía del amor: “Amors soli’esser drecha, / mas er’es torta e brecha” (Riquer I, 186)¹⁰. Con un fuerte tono moralizador y profundo sentido cristiano, asume que vive en una época de corrupción y decadencia, donde los valores de la moral natural están siendo olvidados. Considera al resto de los trovadores como agentes de esta crisis, pues desvirtúan los significados de las palabras (“acropitz lengua-plana, / Torbadors d’amistat fina” (Paterson, 9)¹¹), y por eso se vale de un lenguaje distinto al del amor cortés, incluyendo una serie de recursos del lenguaje popular. De ese modo, aprovecha los modismos, los refranes, las obscenidades, los dobles sentidos, los juegos de ingenio y parodias para construir un discurso moralizante, con un tono evidente de imprecación o exhortación.

A pesar de que su inmediato imitador Marcoat comente que Marcabru compone en “bos moz clus” (Riquer I, 177)¹² y que muchos de los cultivadores del *trobar clus* se hayan inspirado en Marcabru, no me parece la mejor opción hablar en este caso de *trobar clus*, como lo hacen muchos críticos al colocarlo a la cabeza de esta modalidad, pues no se planteó como un logro que su poesía fuera difícil y no utilizó dicho término para referirse a su producción. También es visto como un ejemplo del *trobar braus*, pues se aleja de la musicalidad dulzona y escoge rimas y sonidos duros, que concuerdan con esta imagen del mundo como algo discordante (Carl Appel, de hecho, considera que esta intención es la que determina la complejidad de su estilo (en Del Monte, 46)), pero, en definitiva, el único concepto que ocupa para sí es el de *trobar naturau*. Paterson lo define como “the art of composing according to an understanding of what is natural and unnatural, and of the moral truths which nature reveals. Through natural imagery he describes moral qualities in terms of fruitfulness and sterility, animal passions, vices and virtues” (40-1). Esto significa que lo “natural” puede verse tanto en el acomodo a una concepción moral como en la elección de imágenes. Es por este motivo que Roncaglia

¹⁰ “Amor solía ser recto, pero ahora se ha torcido y mellado”.

¹¹ “vile smooth-tongues, disturbers of noble friendship”.

¹² “buenas palabras herméticas”.

contradice la idea de Ulrich Mölk, que ve en esta poesía una actitud realista, que busca describir las situaciones tal cual ocurren, con el habla cotidiana y popular (como este verso en el que quiere describir con sus propias palabras lo que ve: “Dirai vos en mon lati / de so qu’ieu vei e que vi” (Riquer I, 189)¹³, y sin una estilización de la amada o del amor, como los otros trovadores. Por el contrario, Roncaglia ve en este *trobar naturau* un intento de negar lo que observa con espanto y cambiarlo por la visión ideal que tiene de la sociedad: “il ‘realismo’ marcabruniano, di là dal ricorso espressivo ad imagini concrete e icastiche, nella sua stessa tensione demistificatoria, finisce col travolgere e rifiutare la realtà dei propri tempi, al cui dinamismo sociale e culturale contrappone, immobili, i valori convenzionali del passato e della trascendenza, insomma un moralismo ch’è difficile non qualificare di ‘idealistico’” (“Trobar clus...”, 45).

Me atrevería a agregar otra posible lectura de este *trobar naturau*, que sería el de expresarse sin alterar el sentido original de las palabras, para no llevar a confusión: ocupar el significado natural y no los artificiales. Esto se puede relacionar con el rechazo que manifiesta respecto de la elocuencia, pues considera que es un instrumento que los trovadores ocupan para mentir y confundir a la gente, y en este sentido el hermetismo sería una irresponsabilidad moral. Por eso Marcabru sólo valora la elocuencia en las ocasiones que la aplica a su propio quehacer y con el fin de argumentar adecuadamente (muchas veces a la manera de los abogados) y clarificar su pensamiento, sin caer en la ambigüedad o la incoherencia, pues su imperativo es que el canto sea un adecuado portador de la verdad que pretende comunicar.

Es interesante, llegado este punto, establecer una comparación entre estas ideas de Marcabru y aquellas planteadas por Bernart de Ventadorn (fl. 1147-1170), uno de los trovadores más reconocidos, y ejemplo de sencillez compositiva, lo que lo lleva a ser considerado un modelo para el *trobar leu* (aunque él mismo no ocupe ningún término para referirse a su producción). Sus textos son ajenos a las exageraciones y estructuras violentas, privilegiando la sutileza y el decoro. Si bien no especifica sus opciones estilísticas, sí desarrolla la importancia de la sinceridad y fidelidad al sentimiento puro que nace del interior: “Chantars no pot gaire valer, / si d’ins dal cor no mou lo chans; / ni

¹³ “Os diré en mi latín lo que veo y lo que vi”.

chans no pot dal cor mover, / si no i es fin'amors coraus" (Riquer I, 369)¹⁴. La calidad de su poesía dependerá de la calidad de su amor, y así debería ser comprendido: "Lo vers es fis e naturaus / e bos celui qui be l'enten; / e melher es, qui'l joi aten" (Riquer I, 371)¹⁵. Tanto Marcabru como Bernart, entonces, plantean la primacía del sentimiento natural, de su mensaje por sobre la forma que éste adoptará, y pretenden entregarlo sin distorsionar esa mediación. Pero dado el contenido opuesto de lo que quieren expresar (los sentimientos de Ventadorn serían precisamente los que Marcabru repudia), la disposición serena y melancólica de uno nos entrega una poesía transparente y sencilla, mientras que el nerviosismo y enervación del otro nos otorga una poesía difícil.

Ésa es la paradoja de Marcabru: por más que él pretenda que su lenguaje sea comprendido (pues su mayor éxito sería que su auditorio asuma todos sus argumentos y lo siga), existen características en su discurso que tienden a oscurecerlo. Sobre este tema ha existido mucha discusión crítica, aunque existe cierto consenso respecto a que el hermetismo de Marcabru no sería un propósito voluntario, pues además de que no expone en ningún momento teorías a favor de una expresión compleja en oposición a una más llana, no se observa tampoco un interés formal de virtuosismo y complicación que lo lleve a desembocar en el hermetismo. Simon Gaunt, Ruth Harvey y Linda M. Paterson se preocupan de precisar, por otra parte, que no estamos tampoco ante un trovador basto e inculito: "Our impression of Marcabru is of a poet with more learning than he has generally been credited with (...) in contact with some of the most important secular political figures of his day and familiar with the atmosphere and intrigues of their courts, whose songs are often vehicles for a hard-line, clerical, orthodox morality" (en su edición de *Marcabru. A critical edition*, 5). De ello da muestra la variedad de registros que maneja (popular, culto, forense, obsceno) e incluso la invención de neologismos (al menos 25, según estos autores), por lo que se asume que el auditor deberá realizar un esfuerzo para comprenderlo a cabalidad. Al respecto, Howard R. Bloch ve implícitamente una suerte de selección de su auditorio, o sea, de aquellos que comulguen con su mensaje y lo vislumbren dentro del poema (109-12). Constanzo Di Girolamo plantea que, más que

¹⁴ "Poco puede valer el cantar si el canto no surge de dentro del corazón, y el canto no puede surgir del corazón si en él no hay amor cordial".

¹⁵ "El verso es auténtico y perfecto, y bueno para aquel que bien lo entiende, y es mejor para quien espera el gozo".

buscar una comprensión querría una participación activa del público (“Trobar clus...”, 20), mientras que Erich Köhler la veía como una necesidad de rebelión ante los señores feudales que tanto criticaba, ocupando un lenguaje popular que quizás no comprenderían (en Di Girolamo, “Trobar clus...”, 17). Podríamos añadir que, al ocupar tantos giros inhabituales dentro del codificado lenguaje poético, estaría de paso provocando a los trovadores del amor cortés.

Más allá de esto, considero que Marcabru debe haber tomado esta dificultad como una consecuencia inevitable de la potencia de su mensaje y su ruptura con las convenciones de la época. Como dice Paterson, su elitismo no es intencional, y creo que en definitiva se debe a que para él es más valiosa esa fidelidad al mensaje, por más que comporte complicaciones o un estilo más rudo, desbordado por su ímpetu. Riquer, en esta línea, plantea que esto obedece a un “recargamiento excesivo de conceptos, a un abuso de la agudeza y de la complicación expresiva y a una especie de forcejeo entre los empeños del poeta y la rígida versificación provenzal, lo que degenera en oscuridad” (I, 75). Este conflicto entre el mensaje, su forma, y el mundo exterior, se relaciona con lo planteado por Karl Vossler, que encuentra en Marcabru cierta incapacidad de amoldar la vulgaridad a la delicadeza y de desentrañar ideas complicadas y expresarlas claramente, y ve este hermetismo como el resultado del conflicto entre cristianismo y paganismo, entre la vulgaridad de sus sentimientos y el refinamiento formal acostumbrado en la época, y de su impotencia a construir un pensamiento robusto (en Del Monte, 46).

Ello no significa que Marcabru sea una mera víctima de la complejidad de su mensaje y la tensión estilística, porque, de un modo u otro, sí hay una voluntad estética en su creación, y en ocasiones se jacta de una composición bien hecha: “Aujatz de chan, com enans’e meillura, / e Marcabrus, segon s’entensa pura, / sap la razon e·l vers lassar e faire / si que autr’om no l’en pot un mot traire” (Riquer I, 196)¹⁶, y su despliegue técnico (por más que sea divergente del de muchos contemporáneos suyos) es asimismo responsable de esta oscuridad: “El juego de ingenio, el doble sentido de una palabra, el valor preciso de los conceptos abstractos y su mutua relación, la incertidumbre ante la dicción que no se sabe si es grave o irónica plantean unos problemas de comprensión que

¹⁶ “Escuchad cómo el canto progresa y mejora, y cómo Marcabru, según su recto entendimiento, sabe enlazar y hacer el asunto y el verso de tal modo que nadie le puede quitar ni una palabra”.

también debieron de desorientar a sus contemporáneos” (Riquer I, 175-6). Esta complejidad alusiva, contextual, lexical, gramatical más que estructural, se suma a que en muchas ocasiones su argumento no está planteado desde el comienzo (lo que ayudaría a ir relacionando inmediatamente sus imágenes a una determinada lectura) sino que se va develando gradualmente, superponiendo capas de significados y ocupando rimas derivativas, como indica Paterson, para ir mostrando un cierto sentido, del que a veces se desvía al cerrar una estrofa con un comentario desconcertante. Este modo gradual de entregar su mensaje probablemente serviría para mantener la atención del público, que sólo al final entendería más cabalmente el poema y revisaría retrospectivamente la pieza en su memoria (única posibilidad de relectura en esas circunstancias) haciendo las debidas conexiones semánticas. Pienso que ello incluso puede haber creado una satisfacción en el auditor, que ve cómo se puede llegar a dilucidar algo que le parecía incomprendible, provocándole una mayor cercanía con el autor, que lo ha *iniciado* en esta comprensión. Si imaginamos, además, la vehemencia de la interpretación de Marcabru como juglar, y recordamos su uso de un lenguaje más cercano al del pueblo, el efecto se ve duplicado, obteniendo, entonces, un caso en que el hermetismo no necesariamente alejaría al auditorio, sino que lo retendría. Por lo demás, si bien es extraño que un autor de intenciones didácticas y proselitistas se haya expresado de este modo, no es menos cierto que, por más complejas que hayan sido las creaciones de este “acre moralista” (como lo califica Roncaglia (35)), jamás cae en la ambigüedad o incoherencia que lesionarían la integridad y fuerza de su mensaje.

Si revisamos, finalmente, una de las *coblas* más importantes para esta discusión podemos abrir otro flanco: “Per savi·l tenc ses doptanssa / cel qui de mon chant devina / so que chascus motz declina, / si cum la razos despleia, / qu’ieu mezeis sui en erransa / d’esclarzir paraul’escura” (Riquer I, 176)¹⁷. Francesco Zambon menciona que actualmente se prefiere leer esta “paraul’escura” no como los propios versos de Marcabru, sino los de sus rivales; sería absurdo que él afirmara no entender su propio canto, pero ello no quita su conciencia de la dificultad de comprensión de su discurso. Sin embargo, en este estudio en el que retoma la relación entre Marcabru y la oscuridad de

¹⁷ “Tengo por sabio sin duda a aquel que en mi canto adivina lo que significa cada palabra y cómo se desarrolla el asunto, pues yo mismo estoy en un aprieto al aclarar palabra oscura”.

las Escrituras que ya habían considerado Leo Pollmann y Ulrich Mölk, termina por ofrecer una nueva lectura, que determina parafraseando esos últimos versos: “considero come sapienti coloro che capsicono il significato nascosto dei miei versi, perché io stesso ho difficoltà a interpretare i testi oscuri (della sacra Scrittura)” (“*Trobar clus* e oscurità delle scritture”, 100). Así, concluye que el ideal de dificultad estaría motivado por la esencia misma de la materia de la que habla; es una palabra oscura “perché carica, come quella divina, di sovrasensi simbolici” (102). Si retomamos la idea de este *trobar naturau* como aquel que no quiere vulnerar la esencia de su contenido, podríamos concluir que de estas palabras sobrecargadas por un sentido divino derivaría la expresión tortuosa de Marcabru.

Vale la pena detener brevemente nuestro recorrido para recoger aquí una de las reflexiones más antiguas sobre el hermetismo, en relación a la dificultad de los textos sagrados y sus constantes desafíos interpretativos. Erich Auerbach se vale de la oposición entre La Odisea y La Biblia para proponer la distinción entre dos tradiciones: “Ambos estilos nos ofrecen en su oposición tipos básicos: por un lado, descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático; por otro lado, realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático” (29). Lo interesante es el modo en que esa oscuridad de la palabra divina motiva valiosas teorizaciones previas al período que nos ocupa. Para Orígenes, como explica el mismo Zambon, la oscuridad de este texto responde a dos objetivos hacia el lector: “1. quello di esercitare l’intelligenza del fedele, che è così indotto a compiere uno sforzo per giungere alla piena comprensione della verità; 2. quello di nascondere il senso profondo della Scrittura, in modo da riservarlo soltanto a colo che ne sono degni” (“*Trobar clus* e oscurità delle scritture”, 96). San Agustín coincide con esta defensa, pues considera valioso que el mensaje divino mantenga la atención alternando pasajes oscuros y claros, y presuponga un esfuerzo y compromiso activos por parte del creyente: “nadie duda que se conoce cualquier cosa con más gusto por semejanzas; y que las cosas que se buscan con trabajo se encuentran con

mucho más agrado” (121). De ese modo, dentro de esta concepción la atracción que ejerce el misterio convierte al esfuerzo en un aliciente para una comprensión más profunda.

Antes de proseguir con la *tensó* entre Giraut de Bornelh y Raimbaut d’Aurenga, quisiera mencionar a otros dos trovadores ligados a Marcabru, cuyas reflexiones sobre el modo de componer poesía también son de interés. Peire d’Alvernha (fl. 1149-1168) es uno de ellos y, tan jactancioso como muchos de sus colegas, se designa el creador de un nuevo estilo: “e dic qu’ieu soi premiers / de digz complitz” (Riquer I, 328)¹⁸; “Sobre·l vieill trobar e·l novel / vueill mostrar mon sen als sabens, / qu’entendon be aquels c’a venir so / c’anc tro per me no fo faitz vers entiers” (Riquer I, 326)¹⁹. “Vers entiers” es un concepto de mucha importancia, y, aunque se podría relacionar con la relación entre belleza, bondad y verdad planteada por Santo Tomás de Aquino, según Paterson se referiría más precisamente a una canción que ha sido compuesta de modo perfecto, coherente e hilado, en el que el estilo se mantiene en un alto nivel y todas las palabras están en su correcto lugar. Esto se opondría a aquellos poetas que quiebran y mezclan inadecuadamente las palabras (“motz romputz” (70)²⁰).

A su vez, Peire es el primero en utilizar para sí la acepción *clus*, cuando habla de palabras “serrat e clus” (77)²¹, en el sentido de que las palabras deben proteger un contenido precioso, y también comenta que prefiere el amor de su amada secreta que el de cien amores públicos; de ese modo, como propone Zambon, “L’oscurità protegge il canto dagli indegni” (98). También se refiere a “ditz escurs” (Paterson, 70)²² de un modo positivo, pues considera que sólo los mejores (él incluido, por cierto) son capaces de manejarse en este alto nivel de elocuencia, entendiendo que el poeta de estilo más precioso es también capaz de un amor igualmente precioso. En sus propios textos podemos ver cómo en ocasiones crea algunos momentos de vaguedad y ambigüedad, pero sin desviarse del tema o caer en el vicio de mezclar las expresiones y hacerlas perder

¹⁸ “que yo soy la raíz, y digo que soy el primero en dicción perfecta”.

¹⁹ “Quiero exponer mi juicio a los expertos sobre el viejo trovar y el nuevo, para que entiendan bien los que están por venir que nunca se hizo un verso entero hasta que lo hice yo”.

²⁰ “broken expressions”.

²¹ “locked and closed” (79).

²² “dark words”.

su sentido. Esto es lo que critica a aquellos trovadores que intentan componer en un estilo más alto del que pueden, obteniendo esos pobres resultados. Él mismo, en ocasiones, simplifica su discurso y renuncia a las rimas difíciles (cuando deja de dirigirse a su amada y se dirige a un auditorio más amplio con fines pedagógicos) cantando en un estilo más directo con la intención de ser comprendido por su público. Es Peire, como se observa, un poeta muy consciente de sus herramientas, que valora la elocuencia pues es el modo de expresar sus sentimientos delicada y cortésmente. Para él, ésta sólo puede ser buena: si no funciona, es por defectos del poeta.

Bernart Marti (fl. mediados siglo XII) critica a Peire d'Alvernha porque considera que no es coherente que hable de “vers entiers” cuando justamente su conducta como persona carece de integridad: “E quan canorgues si mes / Pey d'Alvernha'en canongia, / a Dieu per que's prometia / entiers quepueys si fraysses?” (Riquer I, 255)²³. Además le critica su envanecimiento, por más destreza poética que tenga: “De far sos novelhs e fres, / so es bella maestria, / e qui belhs motz lass'e lia / de belh'art s'es entremes; / mas non cove q'us disses/ que de totz n'a senhoria” (257)²⁴. Bernart, a pesar de ser un trovador no muy exitoso, y de cierta dificultad expresiva (“ínsita nell'opera e sicuramente non dovuta a scelte di 'ermetismo””, según Jose Vincenzo Molle (“Echi tristianiani...”)), consigue acuñar aquí un concepto muy importante, el de *entrebescar*, o sea, saber entrelazar o anudar las palabras, del mismo modo que la lengua se entrelaza en el beso (“lengu'entrebescada / es en la baizada” (Riquer I, 250)²⁵). Esto no quita, en todo caso, que antes que esta capacidad él privilegie la integridad moral, de modo opuesto a Peire, que privilegia la integridad de la composición. De este modo, como plantea Mölk (*La lirica dei trovatori*, 67-73), el legado de Marcabru se divide entre aquellos que se quedan con los contenidos que sustentan su mensaje y los que reciben su estilo.

²³ “Cuando Peire d'Alvernha se metió canónigo en una canonjía, ¿por qué se prometió entero a Dios para después romperse?”.

²⁴ “Es hermosa maestría componer melodías nuevas y frescas, y quien enlaza y anuda bellas palabras se ocupa en un hermoso arte. Pero no conviene que uno diga que es superior a todos”.

²⁵ “del mismo modo que la lengua se entrelaza en el beso”.

3. Giraut de Bornelh y Raimbaut d'Aurenga.

La pieza central del debate sobre el hermetismo trovadoresco es la famosa *tensó* (debate) entre Giraut de Bornelh (fl. 1162-1199) y Raimbaut d'Aurenga (...1147-1173). En “Era·m platz, Giraut de Bornelh” (Riquer I, 455-8)²⁶, situada entre 1168 y 1170, ambos discuten en estrofas alternadas sobre la conveniencia del *trobar clus* y el *trobar leu*, respectivamente. Los principales argumentos pueden resumirse así: Raimbaut pregunta a Giraut por qué critica el *trobar clus*, si acaso aprecia lo que es común a todos, pues de este modo todos serán iguales (“so que vas totz es comunal; / car adonc tuch seran egal” (Riquer I, 455)). Giraut le responde que cada cual podría trovar a su gusto, pero que le parece que el canto es más apreciado si es ligero y humilde (“levet e venansal” (456)). Raimbaut comenta entonces que no quiere que su trovar sea un revoltijo en que no se distinga lo bueno de lo malo, y asume que por eso los necios nunca lo alabarán, porque no distinguen lo valioso (“so que plus char es ni mais val” (456)). Giraut dice que no quiere trabajar en vano, y pregunta qué sentido tiene trovar si no se entiende de inmediato lo que se canta, “Que chans no port’altre chaptal” (457)²⁷. Raimbaut, en cambio, opina que le basta con hacer lo que es mejor, y que no le preocupa si es divulgado insuficientemente, pues lo vulgar, lo muy común, nunca ha sido valorado: “per so pre’om mais aur que sal / e de chan es tot atretal” (457)²⁸. En la siguiente estrofa Giraut, le dice a su contricante que lo considera un buen consejero contradiciendo a los enamorados, aunque él saca más provecho de que un enronquecido le estropee sus melodías. En este punto (estrofa VII), Raimbaut le comenta abruptamente “no sai de que·ns anem parlan” (458)²⁹ y derivan hacia otros temas. Como se observa, hay una serie de ideas bastante directas (y otras no tanto) respecto al tema que nos atañe, y no sorprende que esta composición haya dado pie a tantas elucubraciones, constituyéndose en el nudo del debate sobre el hermetismo en la época y el eje de las clasificaciones entre *trobar clus* y *leu* que la crítica maneja.

Constanzo Di Girolamo, en *I trovatori*, es uno de los que analiza con mayor acuciosidad esta obra, que considera como la culminación de una polémica que ya estaba

²⁶ “Giraut de Bornelh, me gusta saber, ahora”.

²⁷ “Porque el canto no aporta otra remuneración”.

²⁸ “Por eso se aprecia más el oro que la sal, y con el canto ocurre lo mismo”.

²⁹ “no sé de qué vamos hablando”.

encendiendo los ánimos en la época. Asume que Raimbaut sostiene el *trobar clus* en nombre de un ideal obviamente aristocrático: todo lo común es considerado vil, y a él no le importa tanto la difusión sino la calidad de lo que hace, no como Giraut que sí es sensible al público, puesto que su mayor satisfacción es el consenso de la audiencia. Estas conductas las relaciona, al igual que otros críticos, con los orígenes sociales de cada uno (noble y humilde, respectivamente). A su vez, establece una comparación con Marcabru, ya que Raimbaut es un seguidor de éste, pero también comenta que ambas poéticas aquí inscritas divergen con las del predicador en cuanto carecen de su virulencia y agresividad, y siguen ubicándose dentro de la temática del amor cortés (el “fals’amor” que critica Marcabru). A esto podríamos sumar también que la esencia de su debate es más bien formal y no moral: cómo un determinado estilo puede satisfacer los distintos propósitos de un autor y el rango de respuesta que prefieren. A pesar de que, por la estructura dialógica, se podría ver en estas dos propuestas una oposición absoluta, Di Girolamo cree que son dos polos dentro de una misma poética, y que en definitiva los poemas escapan a estas abstracciones críticas pues sus diferencias serían más bien sutiles y difíciles de rastrear hoy en día: “tra la poesia oscura e quella chiara non c’è che una differenza di gradi, non una polarizzazione netta, e che per noi è impossibile tracciare il limite al di là del quale un pubblico di intenditori di madre lingua d’oc della seconda metà del XII secolo si sarebbe sentito in una poesia composta in stile *clus*” (104).

Otros autores aportan también sus visiones sobre esta polémica. Luigi Milone comenta, respecto al aristocraticismo de Raimbaut, que éste defiende el *trobar clus* como un estilo de elite: “exhibeix la seva interpretació aristocràtica de la *fin’amor* com a via individual cap al *joi*, como a tria personal i autònoma d’un estil de vida o literatura” (17). También comenta que con el cambio de tema Raimbaut “reivindica les arrels emocionals del fenomen amorós, del pensament d’amor (...) amb les seves manifestacions caòtiques. Sobretot, la pèrdua de si mateix, provocada per un *joi* que s’explica amb una força irrefrenable, tota natural” (157); al respecto, Ruth Verity Sharman considera igualmente que cuando Raimbaut dice que no sabe de qué está hablando es porque está “so crazed by love” (en su edición de *The cansos and sirventes of the trobadour Giraut de Borneil: a critical edition*, 398). Siguiendo con Milone, una intención de Giraut sería la difusión amplia de los conceptos del amor cortés, pues la *fin’amor* garantizaría una ética colectiva

en toda la sociedad, pero la razón principal de su quehacer, más que el deleite artístico, sería obtener fama. Éste es el placer del éxito que se opondría, según Roberto Antonelli en “Oscurità e piacere”, al placer de la rareza, compartido sólo por pocos, a lo que podríamos añadir, según comenta Zambon, la utilidad de esta decisión para efectos de una comprensión más profunda: “La poesia oscura, rivolgendosi solo ai pochi intenditori, esclude gli sciocchi dala comprensione” (99). Maurizio Perugi, por su parte, apunta que Giraut estaría criticando implícitamente a Raimbaut por no darse cuenta que la dificultad y reclusión de su poesía irían en contra del proceso de extensión y asentamiento de las lenguas vulgares: “il problema del *trobar clus* e della sua crescente chiusura linguistica rispetto a una letteratura in cerca di allargamento” (“Linguistica e trobar clus”, 355). Mòlk hace notar que Raimbaut mediría la calidad del trovar en cuanto a su grado de dificultad, y que desdeñaría el público del *trobar leu* pues no sería un público artísticamente interesado o especializado. También comenta que Raimbaut estaría provocando con sus argumentos a Giraut, por preferir ahora el *trobar leu* luego de haber comenzado con el *clus*, y advierte que Giraut confía que la simpleza de sus composiciones ayudaría a que fuera más fácilmente aprendida y difundida, y que cree que todos los trovadores, al igual que él, ven el fin último de su labor en el éxito masivo (70-1). Finalmente, Paterson recuerda que es curioso que para debatir sobre el hermetismo, el estilo escogido sea básicamente llano (al menos en la parte de la argumentación, porque hacia el final, al desviarse del tema, podría decirse que hay un par de referencias enigmáticas). Sarah Kay incluso sugiere que esta composición sería una broma de este par de trovadores (en Gaunt, 122), al igual que Sharman, quien señala que los comentarios finales de Raimbaut reducen la discusión “to the level of jest and confirm the impression that this poem was never entirely serious in intention. Using the terminology of the *No sai que s’es* or riddle poem, Raimbaut declares that he is too absorbed with thoughts of love (...) to be able to concentrate on anything else” (398). Por más que se acepte esta lectura, creo que ello no quita la posibilidad de considerar también literalmente las intenciones de estos autores, pues, como se verá más adelante, ambos están siempre muy conscientes de su trabajo poético. Sí vale la pena mencionar, en todo caso, que a pesar del inicio franco y orgulloso de la disputa Raimbaut termina

manifestando su tristeza por la partida de Giraut, que éste justifica porque se dirige a una corte rica y poderosa: la discusión no deja de ser, en definitiva, un diálogo entre amigos.

A los planteamientos anteriores me gustaría sumar un par de matices: es interesante notar, por ejemplo, que a diferencia de tantos textos trovadorescos, aquí no está en juego ni la sinceridad de los sentimientos ni la figura de la amada. De hecho, aquí no se plantea la efectividad de un estilo u otro a la hora de conquistar a la enamorada, sino que a quien se intenta conquistar aquí es al auditorio, ya sea el de la elite o uno más amplio. A la vez, destaco que en la valoración de Raimbaut respecto a lo precioso, a lo poco común, se atisba el mérito que podría otorgarle a la originalidad o novedad de sus obras. También se infiere que, a diferencia de Giraut, la complejidad de sus obras evitaría que un juglar mediocre las memorizara e interpretara (lo que podría tender a que se subvalorara a su autor), y una composición excelsa como las suyas sólo podría ser transmitida por un juglar de igual calidad.

Resumiendo, podemos ver que, al menos en esta composición, el problema del hermetismo se debate principalmente en torno a los siguientes ejes: la obra puede ser exclusiva o común, el público puede ser entendido o inculto, y la satisfacción del poeta dependerá básicamente de si se considera que su obra está bien hecha o si ha tenido una difusión amplia. Pero sí coinciden, a diferencia de otros trovadores, en poner el énfasis no en su integridad como personas o la ideología que sustentan, sino en la obra misma, con la esperanza de que sea la calidad de éstas la que les permita recibir las distintas recompensas anheladas, cifrando la esencia de su arte en la búsqueda de estilos y en la “elaboración técnica que, en demanda de la emoción producida por la belleza y la armonía formal, prescindía o relegaba a segundo término la emoción íntima y subjetiva” (Riquer I, 347).

Los argumentos que estos dos trovadores nos muestran en esta *tensó* son apenas una parte de todo su pensamiento poético, pues sus trayectorias son muy variadas en cuanto a sus ideas y prácticas. Por eso, vale la pena observar sus casos por separado, y nos enfocaremos primero en Giraut de Bornelh, quien, a pesar de su humilde linaje, llegó a ser considerado, por su cultura e ingenio, el maestro de los trovadores. Algunos críticos indican que el tránsito de Giraut fue del *trobar clus* al *leu*, cambio cuyo punto de

inflexión estaría en la *tensó* recién analizada. Sin embargo, Paterson señala que es difícil distinguir cuáles de sus canciones podrían considerarse dentro de un estilo u otro, y Sharman observa que trabaja indistintamente con ambos: “Contrarily to what most critics believe, Giraut probably never completely gave up one style of poetry in order to dedicate himself to the other. He almost certainly composed throughout his career in allusive and clear styles alike, and also in various ‘intermediary’ styles that derive characteristics from both. Composing in both styles with facility, he was able to defend both with ingenuity” (43). En todo caso, sí parece haber coincidencia en el hecho de que, por más que haya trabajado simultáneamente con ambos, el aprendizaje primero fue dentro del *trobar clus*. Efectivamente, hay varias ocasiones en las que se defiende de las críticas por sus filigranas y se jacta de ser capaz de componer en ese estilo, asociando oscuridad con sabiduría: “c’aissi l’escur com ebenh: / mo trobar ab saber preh!” (Riquer I, 471)³⁰. No deberíamos entender “escur” como un afán de arbitrariedad o vaguedad, pues como indica Paterson en Giraut la coherencia y el ceñimiento al tema siempre son fundamentales, y suscribía la idea de que el verso debía ser “entier” en el sentido que le daba Alvernha. A diferencia de Marcabru, “which demanded complex treatment because of devious thoughts, a paradoxical state of mind”, en el proceso de ir obteniendo la verdad desde la oscuridad “Giraut’s theme is straightforward but overlaid with rethorical embellishment” (Paterson, 123), y sus estrofas se desarrollan ordenadamente amplificando en cada estrofa el tema que ya se mostró en un inicio. “Escr”, entonces, significaría más bien embellecido, un modo de entrelazar las palabras sin desvirtuarlas, y el *ornatus difficilis* prescrito por los retóricos medievales implicaría que el fin de tapar un significado está en que luego pueda ser develado y permitir que finalmente brille el significado: “the trobar clus is by no means an obscure style; on the contrary, it is full of meaning and reveals the theme gradually, making the song more and more valuable the more it is heard. Words may be used in unfamiliar senses, but a balance must be maintained which avoids sparseness on the one hand and incoherence on the other” (98). Éste es un tipo de oscuridad, a juicio de Zambon, que “conferisce maggior valore al canto, facendo affiorare gradualmente il suo significato profondo” (99), como se puede observar en estos versos en los que se avisa que la atención será justamente

³⁰ “porque así lo oscurezco como ébano: con sabiduría preño mi trovar”.

recompensada: “que sens eschartatz / adui pretz e·l dona / si com l’ochaizona / nosens esclaissatz; / mas be cre / que ges chans, ancse, / no val al comensamen/ tan com pois, can om l’enten” (Riquer I, 471)³¹. Así, su hermetismo podría calificarse de transitorio, pues termina por mostrarse diáfano tras sucesivas recepciones (que sólo estarían garantizadas si la obra se hace famosa y el auditor la puede escuchar repetidas veces).

Curiosamente, la única vez en que aparece la palabra *clus* referida a su estilo es cuando está pensando dejarlo: “Ja, pos volrai clus trobar, / No cut aver man parer / Ab so que ben ai mester / A far una leu chanso” (Paterson, 91)³², y Sharman lo entiende de este modo: “I.e. because he has proved himself in the *clus* style, and *leu* poetry presents, in its own way, as much of a challenge, or because not everyone can participate in his difficult poetry” (199). Giraut sería el creador de este tipo de canción ligera, fácil de cantar, fácil de comprender. Sin embargo, aunque le atraen las potencialidades de este estilo, se muestra reticente e incapaz de desarrollarlo, quizás debido a su educación dentro del *trobar clus*: “Aital chansoneta plana / que mos filhols entendes / e chascus s’i deportes, / fera, si far la saubes; / mas no·i posc esdevenir, / que d’alres consir / on m’aten mais” (Riquer I, 468)³³, nos dice en esta canción que asimismo parodia el *trobar leu* y motivos como el *amor de lonh* de Jaufré Rudel (Sharman, 194). Cuando ya comienza a desarrollar el *trobar leu*, podemos encontrarnos con composiciones que tienen declaraciones más claras, se privilegian las rimas más suaves y la ornamentación es menor, limitándose a tornar más graciosos los versos. Giraut declara que ha cambiado las palabras encubiertas y apretadas por otras más claras: “E vos entendetz e veiatz / que sabetz mo lengatge / s’anc fis motz cobertz ni serratz, / s’ara no·ls fatz ben esclairatz” (Riquer I, 469)³⁴, pero esto puede entenderse de dos modos: “Giraut is saying either that this poem is genuinely easy or that there is more than meets the eye: the astute listener, familiar with his language, will know if he has included a deeper level of meaning” (Sharman, 222). Quizás pensando en las posibles críticas dice que, por más que una poesía difícil dé más

³¹ “porque el sentido remoto trae y da mérito, así como lo recrimina la insensatez atolondrada; y yo creo que el canto no vale nunca, en su comienzo, como después, cuando se ha entendido”.

³² “I do not, if I wished to compose in the closed style, think I should have many an appearance; so I am indeed obliged to create a light chanso”.

³³ “Si supiera hacerla, haría una cancioncita tan llana que la entendería mi ahijado y todo el mundo se deleitaría con ella; pero no puedo conseguirlo porque me preocupan otras cosas que me interesan más”.

³⁴ “Y vosotros que conocéis mi lenguaje, escuchad y ved, aunque alguna vez hice palabras encubiertas y apretadas, si ahora no las hago bien claras”.

mérito a su autor (y él bien puede hacerlo), requiere mucho más esfuerzo componer de modo ligero: “qu’eu dic qu’en l’escurzir / non es l’afans, / mas en l’obr’esclarzir” (Riquer I, 471)³⁵. Sin embargo, como tiene orgullo propio, tampoco pretende rebajar por completo el nivel de su poesía y exige un mínimo de esfuerzo por parte del auditor: “un chantaret prim e menut / qu’el mon non a / doctor que tan prim ni plus pla / lo prezes / ni melhs l’afines (...) Mas, a lor veiaire, / car no’n sabon gaire, / falh, car no l’esclaire / d’aitan / que l’entendesson neis l’enfan” (Riquer I, 468-9)³⁶. Debemos entender, según Sharman, que las referencias a “prim” y “sutil” no tiene tanto que ver con una inteligibilidad simplona sino con la ligereza, y se aplica a aquellas ocasiones en que compuso “in a light, delicate, ingenuous style and with complex metrical schemes, incorporating ‘courtly’ rather than strange, difficult or harsh-sounding words in lines of extraordinary brevity and concision” (40). Se observa, además, que en muchos casos la simplicidad de estilo y vocabulario pueden haber tenido intenciones irónicas (41).

De todo lo anterior se desprende, naturalmente, una pregunta: ¿qué motivó que Giraut realizara esta transición, o al menos abriera de tal manera su abanico de estilos? Di Girolamo comenta que no se advierten diferencias ideológicas entre las composiciones en *trobar clus* y *leu*. Arié Serper, en cambio, considera que hay una relación con su estado de ánimo frente a la amada: la inteligibilidad se correspondería con la serenidad que le daría el amor correspondido, cuando “son esprit est libre de toute autre préoccupation et quand il est heureux en amour” (100). Los versos oscuros, en cambio, le ayudarían a aceptar su dolor y a la vez le servirían “pour montrer à celle qu’il aime sa volonté de retrouver son amitié et ses bonnes grâces” (100). Paolo Canettieri (en *Descortz es dictatz mot divers...*) concuerda diciendo que en este caso, por más que el sentimiento venga del interior, el canto es una exteriorización, una racionalización de éste. Y como ya se pudo ver en la *tensó*, la principal razón de la elección del *trobar leu* sería la ampliación de su público; en este sentido, según Paterson, estaría siguiendo los dictados del retórico medieval Geoffrey de Vinsauf, que señalaba que por más que el escritor sepa mucho y maneje los distintos tipos de elocuencia, debe pensar antes en el auditorio que en sus

³⁵ “que yo afirmo que la dificultad no reside en oscurecer la obra, sino en aclararla”.

³⁶ “un cantarillo sin afeites, delicado y menudo, pues no existe en el mundo doctor que sea capaz de emprenderlo ni más llano ni que mejor lo afine; y si me creyera respecto a cómo debo cantar, puliría y bruñiría mi canto sin gran dificultad. Pero según la opinión de aquellos que no saben mucho, voy equivocado porque no lo hago tan claro que puedan entenderlo hasta los niños”.

propias habilidades. Su primer estilo, más difícil y artificioso sólo puede ser apreciado por pocos, y es por eso que entiende que, para gozar de mayor aceptación, debe dejar de lado los dichos oscuros y limpiar su canto: “Tot suavet e depas / rien jogan / vauc un chantaret planan / de dichs escurs / c’us non i remanha” (Riquer I, 478)³⁷.

Creo, en definitiva, que Giraut valora especialmente la versatilidad que le permita moverse de un estilo a otro y el esfuerzo detrás de cada poema. Éste es un autor en el que hasta la naturalidad era algo trabajado y, como insiste Sharman, incluso en sus composiciones aparentemente sencillas nunca deja de incluir un alto componente de complejidad. También podría pensarse que el rechazo que le provoca en ocasiones la poesía oscura vendría de la creencia de que ésta sería una escritura incapaz de controlar a cabalidad el lenguaje y que se limita a jugar sin mayor justificación, desechando el ideal de la medida. Pero más que estas consideraciones sobre la creación misma creo que lo que resalta en Giraut de Bornelh es el sentimiento de que la obra adquiere su verdadero valor más allá del momento en que es compuesta, pues es durante la recepción cuando consigue brillar con toda su potencia.

Raimbaut d’Aurenga se presenta en varios aspectos como el opuesto de Giraut de Bornelh, destacándose por su violencia verbal y las sátiras hacia otros trovadores, siempre convencido de su excelencia y superioridad: “E ja trobare no s’eslaisse, / qu’anc pos Adams manget del pom / no valc, sitot quex s’enbrija, / lo seus trobar una raba / vas lo meu que m’a erebut; / ni taing q’us tan aut s’en prenga, / qu’eu ai trobat e cossegut / lo miels d’amor, tant l’ai quesut” (Riquer I, 424)³⁸. Para Milone es fundamental esta actitud de jactancia, este *gap*, propio de muchos otros trovadores desde Guilhem de Peitieu en adelante. En ella se vería la conciencia que tiene este poeta de ser excelente tanto en el *trobar* como en el amor, tanto en el “saber” como en el “sen”, con la seguridad que le otorga su calidad aristocrática (21). En esta línea muchos han entendido su actitud elitista en la *tensó* con Giraut, aunque Paterson matiza diciendo que, más que excluir a las clases bajas, lo que Raimbaut hace es reconocer que estos auditores son poco educados, y se

³⁷ “Muy suavemente y paso a paso, riendo [y] jugando, voy limpiando un cantarcito de palabras oscuras, hasta que no quede ni una”.

³⁸ “Que ningún trovador se propase, pues nunca, desde que Adán comió la manzana, su trovar - pese a quien pese- valió un rábano comparado con el mío, que me ha ensalzado; ni es necesario que nadie se suba tan alto, pues yo he encontrado y conseguido lo mejor del amor, después de mucho buscarlo”.

limita a ignorarlos pues, como ya veíamos, su canto se justifica por sí mismo, no por la amplitud de su repertorio.

En su visión del amor también hace una defensa de su origen aristocrático, contradiciendo a Marcabru, que condenaba la perversión del amor de la clase alta, y planteando la mejor disposición de los nobles en estas lides. Se desmarca, a su vez, de aquellas lecturas melancólicas o sufrientes del amor planteadas por tantos otros trovadores, y defiende otro tipo de sentimiento: “l’amor aristocràtic troba la seva clau mestra potser més emblemàtica en el motiu del *renovellar*, de la naturalitat del desig i del *joi*, del ‘renovament de cos i esperit’” (Milone, 21). Esta actitud vitalista y optimista se relaciona con su constante humor, lo que nos permite considerar su orgullo bajo otra óptica. Como cree Riquer, muchas veces este exceso de confianza nos termina mostrando una autoparodia del personaje, divertido e inteligente a la vez, y el interés en ser reconocido como “fol” (que se ve en la interesantísima “Escotatz, mas no say que s’es” (I, 436)³⁹, a juicio de Walter T. Pattison una parodia del “Farai un vers...” de Guilhem de Peitieu (en su edición de The life and works of the troubadour Raimbaut d’Orange, 154)). Pero esta locura no es denigrante ni peligrosa, sino sana, articulada con el “gai saber”, para lograr un adecuado equilibrio (Milone, 22).

Al analizar el fenómeno del hermetismo en Raimbaut d’Aurenga más allá de lo expuesto en la *tensó*, es de interés considerar el antecedente de Marcabru, al que a pesar de algunos desacuerdos admiraba. Ciertamente sus temáticas son distintas: en el caso de Marcabru, dado su talante más agresivo y su interés de predicar una verdad moral que no se estaba cumpliendo, resultaba una expresión torturada. En Raimbaut, en cambio, creo que el hecho de privilegiar los temas del amor cortés (comunes al *trobar leu*) y darles una dimensión positiva, lo insta a regocijarse en las sonoridades y juegos que puedan añadir belleza y valor formal a las creaciones, y, por otra parte, al no tener un didactismo tan marcado, logra ser más ambiguo. Sí comparten ambos, como plantea Di Girolamo, la idea de la selección del público: en el caso de Marcabru, aquellos que compartan su pensamiento, y en el de Raimbaut, como nos mostró la *tensó*, aquellos capaces de valorar su destreza compositiva.

³⁹ “Escuchad, pero no sé (...) qué es”.

Precisemos entonces de qué tipo de oscuridad estamos hablando en el caso de Raimbaut d'Aurenga. Paterson nos recuerda que en la *tensó* él no describe técnicamente el *trobar clus* (se refiere en cambio a la recepción y a la satisfacción del autor), y esta crítica cree que su hermetismo no es sistemático. De hecho comenta que son pocos, en cantidad, los textos suyos que podríamos considerar propiamente dentro del *trobar clus*. Dentro de ellos resalta “Car, douz e feins”, en la que sí encuentra algunas relaciones formales con Marcabru en cuanto al desenvolvimiento gradual de su argumento y la mezcla de motivos morales y literarios. Me gustaría fijar, además, la atención en la tercera estrofa: “Car, bruns e tenz motz entrebesc: / Pensius, pensanz, enquier e serc - / Com si liman pogues roire / L’estrain roill ni·l fer tiure- / Don mon escur cor esclaire” (Paterson, 148)⁴⁰, en la que aparece nuevamente el concepto de *entrebescar* de Bernart Marti, que implica la importancia del modo en que se unen las palabras oscuras y teñidas, que deben ser limpiadas, trabajadas, para iluminar el corazón. Otra cosa es que estas palabras son raras (y muchas veces simplemente inventadas), lo que se relaciona con lo que Raimbaut plantea en la *tensó*, de que sus piezas serán poco comunes, serán especiales. No hay un sentimiento que se expulsa sin mediación, sino que, al contrario, es la escritura del poema la que ayuda a moldear el sentimiento, y encontrar el gozo, como indica Roncaglia (L’invenzione della Sestina, 13). En todo caso, Paterson concluye, en su análisis de ésta y otras obras similares, que para Raimbaut la idea de *trobar clus* no sólo se limita a esta selección de palabras y su entrelazamiento, y al uso de imágenes especiales, sino que tiene implicaciones más importantes: “It is the binding together of meanings and form where the form itself is an image of the meaning. Rare words, rhymes, and images are the formal result of a feeling of rare *Jois*” (155).

Del mismo modo que parte de la obra de Giraut contradice sus argumentos en la *tensó*, Raimbaut también tiene textos que podrían calificarse dentro del *trobar leu*. Pero no lo hace de muy buena gana, pues lo “ligero” de las “motz leugiers” es para él signo de frivolidad, y cuando lo adopta se burla de su auditorio, reprochándoles que está bajando para llegar al nivel de ellos. Así es que a regañadientes debe preocuparse de no cubrir las

⁴⁰ “Rare, dark and tinted words I twine together! With deep meditation I seek out -as if by filling I could rub away the unseemly rust and the loathsome dross - how I may brighten my gloomy heart” (149).

palabras (“Tals motz per me ses mentir / C’om non poiria cobrir” (Paterson, 171)⁴¹) y se dirige al auditorio degradando de antemano su obra y reprochándose los: “A mon vers dirai chansso / Ab leus motz ez ab leu so / Ez en rima vil’ e plana / (Puois aissi son encolpatz/ Qan fatz avols motz als fatz), / Edirai soq’ en cossir - / Qui qu·m n’am mais o·m n’azir” (170-1)⁴². Milone piensa que aquí “el *trobar leu* es relaciona, paradoxalment, amb la recepció per part del *fatz*, és a dir, del ‘estupids’”. Aquí se transparenta la habitual aversión de Raimbaut “per l’opinió comuna, més acusada encara en tractar-se d’una *chanso* on sosté la superioritat i exemplaritat de l’amor aristocràtic” (113). Notemos, por lo demás, que aquello de “leus motzez ab leu so” podría sugerir que su estilo habitual de componer melodías también sería de mayor complejidad. Más allá de la burla, estas composiciones en estilo *leu* aparecen como un imperativo para Raimbaut, para que pueda hacer gala de sus versatilidad. A diferencia de Giraut, considera este estilo mucho más fácil, y no está interesado en captar mayor público, pero sí siente que debe probar sus capacidades poéticas demostrando versatilidad pues, mal que mal, “qui és capaç d’*entrebescar*, d’*entrellaçar bruns e tenhz mots* (...), és capaç, evidentment, de posar en vers las paraules *c’om tot jorn ditz e brai*” (Milone, 19).

Dejaré de lado ahora la dicotomía entre *trobar clus* y *leu* para abocarme a un estilo particular que comienza a desarrollar Raimbaut, que suele calificarse como *trobar ric*, *trobar prim* o *trobar car*, y al que varios críticos califican como una solución al conflicto entre el estilo cerrado y el ligero. Este trovador se queda con la riqueza formal, las rimas extrañas y el vocabulario del *clus*, aunque combinándolo con un sentido más claro para obtener un equilibrio: “la seva justa *mezura* en la recerca constant de complicacions e innovacions mètriques (musicals), sintàctiques, lexicals, d’inversions temàtiques, que fan del *leu trobar* de Raimbaut un *trobar nou, car e prim*” (Milone, 19). Di Girolamo (“Trobar clus...”) lo asocia a la recepción de estas composiciones: la selección de público de Raimbaut sería básicamente para los que valoren sus juegos rítmicos y el extremado virtuosismo necesario para combinar las rimas caras (poco comunes, o sea, difíciles), no tanto para los que fueran capaces de entender algún sentido

⁴¹ “such words from me that certainly could not be concealed”.

⁴² “With my vers I shall sing a chanso, with easy words and an easy tune and in plain and common rhyme (since I am blamed so much for fashioning expressions which are worthless to simpletons), and I shall say what I really think about them- whoever may love me more or hate me for it!” (171).

intrincado. Paterson, luego de despejar las terminologías, considera que en definitiva más que un nuevo estilo podríamos hablar de una búsqueda de nuevas texturas: del *trobar leu* no recibiría la claridad expresiva sino su suavidad y pulcritud formal, que combinaría con las riqueza de rimas y vocabulario del *trobar clus* desde Marcabru. En esta búsqueda sonora ve su intencionalidad: “Raimbaut experiments with a variety of textures which include *prim* and *braus*, in many combinations. Texture is one way in which he tries to make a unique impression with each new song” (184). Quisiera señalar mi coincidencia con esta posición e indicar que, además, considero que en esta búsqueda de Raimbaut surge algo que me parece de la mayor importancia: se comienza a privilegiar cada vez más la forma, y el sentido se va relegando a un segundo plano. Esto no implica necesariamente mayor o menor oscuridad, por cierto, pero lo interesante es que cuando la composición, la textura y los sonidos empiezan a ocupar el centro de la atención, se tornan cada vez más significativos, y su mensaje se funde con el contenido de la obra. Raimbaut es ciertamente un preciosista, mas su artificiosidad trasciende el afán por singularizarse.

“Er resplan la flors enversa” (Riquer I, 445-7)⁴³, una de las creaciones más famosas y enigmáticas de Raimbaut, es un excelente ejemplo de lo que acabo de comentar. Michel Stanesco le dedica un artículo en que descubre las raíces simbólicas de esta “flors enversa” y confirma que no se trata de un juego retórico sin contenido. Más que como un impulso amoroso o una intención de salir del paso de las extrañas rimas autoimpuestas, relaciona este tipo de discurso con la locura a la que nos hemos referido: “les troubadours ont eu l’intuition que la folie est la parente obscure de la poésie. (...) La réputation de la folie (foldatz) est encore plus fermement attachée au nom de Raimbaut d’Orange. Sa conduite scandalise les sages personnes (sobresabens); elles déclarent à la ronde qu’il se comporte comme un enfant, qu’il est fou et ce que qu’il n’a pas de sens” (248). Este sinsentido es justamente la clave de lectura de un poema que está armado en torno a la paradoja, y que retoma el tópico del mundo al revés en un sentido positivo: el amor es un misterio trascendente que hace ver las cosas de otro modo y provoca que el poeta pierda el poder sobre sí mismo y su discurso se vea alterado: “One of the effects of love is to make the lover insane or at least so beffudled that he takes everything for its

⁴³ “Ahora resplandece la flor inversa”.

contrary - frost for flowers, hills for plains, etc.” (Pattison, 202). Así es como de un poema en apariencia incomprensible se puede obtener, gracias a esta intrincada relación entre forma y fondo, y gracias a una escritura que utiliza con sabiduría sus herramientas para permitir que surja la locura, un mensaje de amplia significación con el doble de potencia. Milone suma a esta lectura el deleite propio de la composición poética: tras abrirse el poema aludiendo a una realidad objetiva y hostil, el poema termina “vivificat pel *joi* que li es propi” (137). Un *joi* obtenido gracias al placer de la imaginación, del canto y la escritura, y que se refleja en la sucesión de contrastes e inversiones, un camino que lleva el poema “a una realitat altra, imaginada, somiada” (146), y que al finalizar volviendo al mundo natural ante el cual el trovador mantendrá su actitud desafiante.

Mi impresión, en definitiva, es que la obra de Raimbaut d’Aurenga consigue traspasar incluso esa imagen aristocrática, orgullosa y divertida que él mismo da a conocer, y que ciertamente le puede atraer reproches como los del propio Peire d’Alvernha que no capta los sentimientos a los que este trovador está tratando de dar una nueva expresión: “Raembautz, / qe·fai de son trobar trop bautz; / mas eu lo torni en nien, / q’el non es alegres ni chaitz” (Riquer I, 338)⁴⁴. Veo en cambio a un escritor que cree, al igual que Giraut, en la constante indagación de estilos, y que privilegia el *clus* y el *car* “as the most valuable and the most calculated to satisfy a personal ambition to compose the most worthwhile poetry, whatever the general public may think” (Paterson, 185). Ése es uno de los valores que también subraya Milone, al destacar “l’extraordinària capacitat del seu llenguatge poètic de plegar-se sobre si mateix, analitzars-se i al mateix temps assenyalar i analitzar la difèrença, la distància entre literatura i realitat -capacitat, en fi, de declarar lliurement i conscientment la pròpia literarietat” (21). Porque también en esa mirada hacia adentro residen sus singularidades: la de una autoconciencia “buscada i explícita fins als límits de l’exhibicionisme i de la burla d’una banda, però no mancada d’autèntiques il·luminacions poètiques” (21), y la de depender exclusivamente de su propia aprobación y, por extensión, también de la de aquellos (poetas o público muy instruido) capaces de ver más allá de sus acrobacias y encontrarles un sentido. Sus desafíos autoimpuestos, al final, no importan tanto porque los haya superado con éxito,

⁴⁴ “Raimbaut, que se hace demasiado jactancioso de su trovar; pero yo lo reduzco a nada, porque no es alegre ni es ardoroso”.

sino porque esto le permite descubrir nuevas expresiones, nuevas maneras de ocultar y de abrir el sentido. Riquer comenta que éste “no es poeta que sepa salvar dificultades, sino que sabe ponerse dificultades para dar la exhibición de resolverlas” (I, 427), pero también reconoce que es gracias a esta disposición y esfuerzo por constituir una forma atractiva que se promueve la aparición de muchos hallazgos expresivos e imágenes sorprendentes. Esto es lo que me lleva a recalcar que si una búsqueda formal está realizada con tanta consistencia como ésta, surgirá un mensaje cargado de significados que no intentan responder a la expresión convencional sino que se abren a sus relaciones cruzadas y a la energía de sus sonidos. Por todo lo anterior no sorprende la valoración que hay en los desconsolados versos del *planh* que Giraut de Bornelh escribió tras la muerte de Raimbaut: “A! tans bels sabers en portatz, c’un no-n laissatz!... Er’es morta bela foldatz / e joc de datz / e dos e domneis oblidatz...” (Riquer I, 420)⁴⁵.

⁴⁵ “¡Ay, os lleváis tan hermosos saberes, y no dejáis ni uno solo!... Ahora ha muerto la bella locura, y se han olvidado juego de dados, generosidad y galantería!...”

4. Arnaut Daniel.

Arnaut Daniel (fl. 1180-1195) es quien, gracias a lo que Alberto Del Monte califica como hipersensibilidad estilística, lleva a la cima la búsqueda desarrollada por Raimbaut d'Aurenga, y es por ello que su obra ha sido una de las que más ha prevalecido dentro del corpus de la lírica provenzal. Como destaca Riquer de manera entusiasta, en él “se superan los intentos anteriores, se eleva a notable altura el poder de la palabra, se construye un válido y original mundo poético y se logra, en una lírica que tan estrecha tiene la temática y en la que da la sensación de que ya se ha dicho todo lo que permiten las situaciones del llamado amor cortés, hablar de un modo extraordinariamente nuevo” (II, 607). Al igual que Raimbaut, que ciertamente inspira sus composiciones y su altiva actitud, la intención de experimentar con las formas se ve atravesada por el problema del hermetismo. Para Del Monte, el hermetismo de este trovador no se debería tanto a un interés por seguir la escuela de Marcabru, sino que sería el resultado de la aspiración “a comunicare i propri sentimenti, con un' espressione sollecita e veemente, quasi sensiva, con la stessa violenta immediatezza con cui egli li avverte” (89). Paterson revisa algunas de las posiciones de la crítica al respecto (190-1), en las que algunos incluyen a Arnaut dentro del *trobar clus* y otros como modelo del *trobar ric* o *prim*, considerado como vía intermedia entre *clus* y *leu*, que implicaría que una vez descifrados los significados ocultos tras los ornamentos y sonoridades, el sentido general sería sencillo, como plantea Riquer (I, 75). Paterson también admite que en algunos casos hay un develamiento gradual de la *razó* (lo que considera característica esencial del *trobar clus*) (193). Cabe notar, sin embargo, que el propio Arnaut Daniel (que no se enfrasca en discusiones estilísticas como los autores anteriormente analizados) se defiende de las acusaciones de oscuridad, e incluso se plantea una “Canso do·ill mot son plan e prim” (Arnaut Daniel, *Poesías*, 108)⁴⁶. En alguna ocasión manifiesta su intención de mantener oculto algún contenido, pero no tanto con intenciones formales sino amorosas; quiere mantener el secreto de su sentimiento: “anz sui brus / et estrus / ad autras e·l cor teing prems, / mas pel sieu ioi trep' e sauta: / no vuoill c'otra m'o comorda” (Paterson, 192)⁴⁷; “Arnautz

⁴⁶ “una canción cuyas palabras son llanas y delicadas” (109)

⁴⁷ “but I am sombre and brusque towards other ladies and keep my heart fastened shut, but it leaps and frisks for the joy that she bestows; I do not want another lady to seize it (my heart) from me”.

am'e no di nems" (Riquer II, 623)⁴⁸. Estas consideraciones, más que marcas metapoéticas, forman parte del tema y del aura misteriosa de sus poemas. En el caso de este autor, entonces, creo que el análisis debe ir más allá del encasillamiento con una determinada etiqueta, y profundizar en los mecanismos formales que lleva a cabo, en los cuales encontraremos bastante material para analizar el problema de la oscuridad en sus poemas.

Su estilo, llamémoslo *prim* (concepto que él mismo ocupa en algún texto), *car o ric*, se caracteriza por privilegiar la sonoridad de las palabras, valiéndose de aliteraciones, ocupando palabras monosilábicas o eligiendo rimas caras. Pound destaca cómo esta valoración de la sonoridad lo aleja de una poesía asentada sólo en el sentido, que se acerca más al canto de los pájaros: "logró que las aves cantaran EN SUS PALABRAS. No quiero decir con esto que meramente hiciera referencia al canto de las aves" (El ABC de la lectura, 53). Estos versos de Arnaut reflejan esa impresión: "Douz brais e critz, / lais e cantars e voutas/ aug dels auzels q'en lur latin fant precz / qecs ab sa par, atressi cum nos fam / a las amigas en cui entendem" (Riquer II, 632)⁴⁹. Pero Pound valora no sólo la dimensión sonora de sus palabras, sino también la música que las sostiene: "El arte de Arnaut Daniel no es un arte literario: es un ajuste perfecto entre las palabras y la melodía, poco más o menos, un arte desaparecido" (42), y opina que a pesar de los intentos de otros poetas a lo largo de la historia "nadie como Arnaut Daniel poseía la sutileza, el tacto para seleccionar las palabras y encontrarles eco en el canto. Ninguno de ellos pudo lograr revitalizar la poesía para ser cantada confiriéndole perdurabilidad. Ninguno de ellos había tenido en tal alta estima la sonoridad, la sugestión del sonido y la palabra con una secuencia y armonía, como se encuentra en Arnaut Daniel de Ribeyrac" (43). Ello nos comprueba que estamos frente a un trovador en total posesión de sus técnicas, que reconoce la capacidad de ambas dimensiones formales para crear sentido.

Arnaut también escoge un vocabulario rebuscado, distinto al habitualmente lírico, ocupando términos de registros poco poéticos, incluso vulgares, y "los sublima poéticamente al desencajarlos de su medio y trasladarlos a la especulación amorosa y al plano poético, donde, por contraste, se llenan de nuevo contenido y dan contundencia a la

⁴⁸ "Arnaut ama y no dice nada".

⁴⁹ "Oigo dulces gorjeos, gritos, quiebros, cantares y modulaciones de los pájaros que hacen plegarias en su latín, cada uno con su pareja, así como hacemos nosotros a las amigas de quienes estamos enamorados".

dicción” (Riquer II, 610). Al igual que Raimbaut, se autoimpone dificultades técnicas que le obligan a extremar el ingenio y encauzar su pensamiento por caminos enrevesados. Lo interesante es que igualmente este ajuste activa la aparición de audaces imágenes que en varias ocasiones otorgan una atmósfera irreal o provocan una rara expresividad y fuertes sinsentidos: “Ieu sui Arnautz qu’amas l’aura, / e chatz la lebre ab lo bou / e nadi contra suberna” (Riquer II, 631)⁵⁰. Y aunque es cierto que hay ocasiones en que deja de lado este empeño y privilegia más la honestidad de sus sentimientos y dudas, nunca deja de tener la conciencia de la necesidad de una obra bien terminada, de una “chanson sobre totz de bell’obra / que no’i aia mot fals ni rim’estrampa” (Riquer II, 632)⁵¹. Si bien estas decisiones formales no implican necesariamente el hermetismo, sí es cierto que muchas veces conllevan la subordinación del significado a la forma, y que el deleite del auditor dependerá no tanto de la capacidad de descifrar significados ocultos, sino de poder advertir que los sentidos han sido coloreados, maravillarse ante las novedosas imágenes y dejarse cautivar por sus virtudes formales.

Conviene ahora preocuparnos un momento de la sextina, la más famosa y perdurable invención formal de Arnaut Daniel. Para describirla brevemente, se trata de una composición de seis estrofas con seis palabras-rima cuyo orden se va combinando a través de las estrofas hasta desembocar en una *tornada* de tres versos en los que también se encuentran las seis palabras escogidas. Es un complejo ejercicio de combinatoria, en el que todos los versos deben acomodarse de tal manera que terminen en una determinada palabra, con las consecuentes artimañas y atajos gramaticales y de sentido. Estas palabras, además, no suelen ser los tópicos del amor cortés; la primera sextina compuesta por Arnaut Daniel (“Lo ferm voler qu’el cor m’intra” (Riquer II, 644-6)⁵²), está construida justamente con algunas palabras tan poco agraciadas como “uña”, “verga” o “tío”. No profundizaré en las hipótesis sobre sus orígenes, pues para estos fines me interesa mayormente privilegiar la artificiosidad de la que es ejemplo; sólo quisiera separar dos propuestas: la sugerencia de Riquer de que nació de una apuesta por intentar construir un poema combinando palabras de rimas raras (como los duelos en poesía

⁵⁰ “Yo soy Arnaut que acumula el aura, y cazo la liebre con el buey y nado contra resaca”.

⁵¹ “canción de [tan] bella construcción que no haya en ella palabra falsa ni rima suelta”.

⁵² “El firme querer que me entra en el corazón”.

popular con pies forzados), y la fundamentación de Paolo Canettieri en su libro Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori, quien al analizar las combinaciones numéricas, la importancia de los dados dentro del mundo medieval y la recurrencia de la metáfora aleatoria (recordando de paso que Arnaut era jugador) vislumbra la sextina como una transfiguración del juego de dados en un poema.

Roncaglia, en L'invenzione della Sestina, comenta que esta forma tan riesgosa conlleva una tensión implícita para el receptor: ¿cómo llegará a sortear el autor estas dificultades y alcanzar el final? Esto, sin duda, es un elemento consciente en Arnaut, que sabe que salir airoso de cada una de estas composiciones le permitirá lucir su virtuosismo y asentar una forma difícil y original: “signo de posesión poética, de artificio aristocrático, en la herencia de aquella jactancia y alabanza de sí mismo que cultivaron los primeros trovadores” (Antonio Prieto, 109). Jacques Roubaud, por su parte, da una profunda mirada a la estructura de la sextina y atiende a la importancia del cambio de las rimas tradicionales por las palabras-rima: “L’absence totale de réponse rimique à l’interieur même de la strophe fait reposer la cohésion entière de la canso sur ce mouvement perceptible indirectement sans être aucunement explicite et immédiatement identifiable” (La fleur inverse, 298). Las sonoridades no se repiten en lugares fijos, sino que resuenan como ecos irregulares, en un juego de coincidencias y alteridades; sobre esta tensión Roubaud también comenta: “Un désordre apparent gouverne la position des mots dans les strophes successives. Mais il s’agit d’un désordre rigoureusement ordonné” (298). Y efectivamente la permutación muestra un desarrollo hacia el desorden que se va retrayendo para resolverse en la *tornada*. Prieto considera que de este modo el efecto conseguido es mayor, pues el logro de un estado armónico, como expresión de un alma debatida en amor que termina remansándose en los tres versos finales, llega sólo luego de las turbulencias en las estrofas, y permite valorar más la vuelta al equilibrio. Roubaud recalca que “La sextine n’est pas seulement l’aboutissement d’une recherche combinatoire, elle est aussi un exemple, privilégié, d’une conception du trobar, l’une des deux principales possibles” (314), y que es la mejor expresión del *entrebescar*, que diluye la linealidad del discurso y convierte el poema en un juego no sólo de lenguaje sino que igualmente de la memoria que persigue la rotación de los ecos.

Canettieri resalta que en este caso la estructura, con normas de construcción tan claras, adquiere el estatuto de signo, pues más que responder a una *razó*, las palabras deben colgarse a este esqueleto para comenzar a girar: es de ese movimiento de donde surgirá un sentido. En los componentes de ese movimiento este crítico encuentra algunas marcas definitorias de amplia resonancia: el juego y el azar, el orden y caos, la fortuna y el amor. Todos ellos empujan esta rueda y cargan las palabras como si fueran sus dados, y es así como se activa este juego que se asimila a la retórica, pues “organizza il discorso secondo figure, cui si rifanno chiaramente molte permutazioni rimiche, potrebbe essere l’elemento cui il dado allude: organizzare il discorso, ma anche rappresentare in modo organico la creazione del Verbo dal Caos. Dal Caos nasce un universo armonicamente regolato” (Il gioco delle forme, 31). De esta asociación obtiene Canettieri una interpretación metapoética de los versos finales de la primera sextina: “Arnautz tramet sa chanson d’ongl’e d’oncle, / a grat de lieisque de sa verg’a l’arma, / son Desirat, cui pretz en cambra intra” (Riquer II, 646)⁵³. Si es verdad que la *tornada* es la solución del enigma y que representa la salida a la confusión provocada por el dado, también puede leerse que el trovador ya armado de su *verja*, o sea, la retórica del *trobar*, podrá entrar en la *chambra*, acceder al favor de la Dama y el status social que representa.

Quizás por eso es que Roncaglia ve la sextina como “una metáfora intellettuale della realtà e uno strumento per dominarla” (L’invenzione della Sestina, 13), que ordena el caos de las experiencias y sentimientos, en que hasta la continua reiteración conforma una clara dirección eurística: “l’insistenza delle parole-rima non solo traduce in coagularsi dell’intuizione intorno a nuclei dotati di forza prepotente, ma anche provoca a identificarli selettivamente nel magma dell’esperienza, a esplorarne sistematicamente i caratteri essenziali e i rapporti reciproci” (13). Efectivamente encontramos una estructura que provoca la constante combinatoria de los signos: “Attraverso le occorrenze d’una medesima base semica entro diversi contesti, con diverse funzioni e in relazione ad attanti diversi, si offre un’occasione di verificare in concreto, sperimentalmente, potenzialità significative e capacità di suggestione emotiva di quei nuclei: un vero e proprio scavo nel vivo della parola, alla ricerca d’un segreto che non sia più parola (e non è a questo

⁵³ “Arnaut envía su canción de uña y tío, para placer de aquel que tiene el alma de su verga, a su Deseado, cuyo mérito entra en cámara”.

appunto che chiamamo poesia?)” (13). Roncaglia se admira con razón de que sean en definitiva unos pocos criterios formales los que lograron este tipo de textos tan complejos; es por eso que el hallazgo no se agota, pues ofrece un mecanismo en el que tras ingresar seis distintos elementos se podrá obtener (si el responsable está a la altura de las circunstancias) una composición de múltiples imbricaciones semánticas y formales que sigue vigente hasta nuestros días, porque implica un interesante modo de entender la escritura poética “come artificio consapevole e controllato; virtuosismo giocato con un impegno che va oltre il ‘giuoco’, sul filo di calcoli sottili; ascesi della tensione espressiva, stretta ai vincoli d’una trascendente tassonomia che investe, di là dal significante, l’ordine stesso dei significati” (13).

Como se observa, en la sextina de Arnaut Daniel, al igual que en la “flors enversa” de Raimbaut, hay bastante más finalidades que la de responder a un mero capricho, y aportan, ante todo, el descubrimiento de un esquema poético capaz de conferirle lirismo incluso a palabras poco sugerentes, sin ninguna carga lírica previa a la composición. Ambos trovadores merecen el apelativo de formalistas sólo en la mejor de sus acepciones, pues su preocupación no es la del que pretende simplemente rellenar con sílabas un metro o hacer calzar de cualquier modo una rima, sino que buscan dotar de significación y expresividad a la estructura sonora y rítmica. Se unen indisolublemente la forma y el sentido, una forma que si no es sustentada por un sentimiento potente, se desharía en su gratuidad, y un sentido que dadas estas ondulaciones no será unívoco ni explícito, pero que quizás será más fértil en la mente del auditor. Es por esto que no concuerdo con aquellos planteamientos que consideran que debajo de los juegos formales del *trobar prim* o *ric*, existiría un mensaje sencillo. En un tipo de composiciones donde la materia misma de las palabras está tan comprometida como sus contenidos en el proceso de la significación, no podemos aislar las dos dimensiones, pues el sentido total radica justamente en ese tramado.

Por lo mismo Linda M. Paterson plantea que este autor busca algo más que impresionar con artificios, y destaca su sinceridad artística: “The unity of individual form and ideas shows above all Arnaut’s ‘sincerity’ in seeking the total harmony of his work: of language, ideas, sounds, and music” (206). Y a eso se debería la variedad de estilos de

acuerdo al tipo de sentimiento: suave y ligero cuando se refiere al amor más tranquilo, e intenso (como en las sextinas) cuando alude al conflicto entre el amor físico y la *fin'amor* (205). Esta armonía también la busca en la adecuada unión entre texto y música gracias al dictado del amor que “motz ab lo son acorda” (Riquer II, 607)⁵⁴. Del Monte recuerda este constante paralelismo que Arnaut establece entre el amor y su canto, y Paterson lo confirma: “It is in this sense, in the context of troubadour *eloquentia*, that his love and art are inseparable: ‘Obre e lim / motz de valor / ab art d’amor’” (206)⁵⁵.

Me valgo de esta cita para una última reflexión sobre Arnaut, que tiene relación con la metáfora del poeta como un joyero o un artesano. Aquí está llamando la atención al valor del trabajo previo en el poema, que redundará en unas formas no improvisadas, sino buscadas para expresarse del mejor modo posible: “En cest sonet coind’e leri / fauc motz e capuig e doli, / e serant verai e cert / quan n’arai passat la lima; / qu’Amors marves plan’e daura / mon chantar, que de liei mou / que pretz manten e governa” (Riquer II, 628)⁵⁶. Roubaud nos dice que la belleza que se obtiene no es ya la belleza natural de la dama a la que se le canta, sino una que proviene del mismo poema. Al salir esta belleza del taller del trovador debería, eso sí, surgir tan única e inimitable como la de la mujer, que ha emergido de la forja del amor y la naturaleza. No se espera sólo la inspiración; estamos lejos de la concepción del poema como la consecuencia abrupta de una emoción: al contrario, es como si sólo tras el pulimiento pudiera el poeta descubrir realmente qué es lo que quería decir. Me atrevo a pensar que en un poeta como Arnaut la elección formal es la que determinará en definitiva por cuál camino se llegará al sentimiento, un sentimiento que responderá a esa forma como si hubieran nacido simultáneamente.

Hemos visto también que esta valoración de la labor del poeta se relaciona con su singularidad, especialmente en el caso de un autor que constantemente se menciona en sus composiciones y que probablemente era juglar de sí mismo. Su empeño de novedad y originalidad, como dice Riquer, no es una actitud ingenua o epidérmica, sino la respuesta

⁵⁴ “acuerda las palabras con la tonada”.

⁵⁵ en traducción de Riquer: “forjo y limo palabras de valor con arte de Amor” (Arnaut Daniel, *Poesías*, 109).

⁵⁶ “En esta melodía graciosa y alegre hago palabras y [las] acepillo y desbato, y serán verdaderas y ciertas cuando haya pasado la lima; pues Amor al punto allana y dora mi cantar, que procede de aquella que mantiene y gobierna mérito”.

de quien “se ha propuesto una muy seria creación artística” (II, 607), llegando a imponerse rígidas estructuras como modo de forzar esa vía de mayor libertad. Es una creación que, gracias a un lenguaje inhabitual, una imaginería vistosa y un despliegue formal avasallador, nos propone el poema como un espacio con reglas propias, cuyos significados se abren continuamente en nuevas direcciones, proponiendo otros modelos de comprensión.

Como epílogo de esta revisión a algunos trovadores, me gustaría mencionar algunas valoraciones que recibió Arnaut Daniel respecto a su hermetismo, pues ya en vida era considerado un poeta ininteligible. Riquer menciona que el Monje de Montaudon afirmaba que jamás cantó bien, sino unas “fols mots c’om non enten” (Arnaut Daniel, *Poesías*, 21)⁵⁷ y que desde que cazó la liebre con el buey y nadó contra corriente “no val sos chans un aguillen” (18)⁵⁸. Asimismo, un glosador se ve obligado a insertar en los márgenes de uno de sus cancioneros notas aclaratorias de voces, alusiones y pasajes, y el autor de su “Vida” confiesa que “soas cansons no son leus ad entendre ni ad aprendre” (72)⁵⁹. Fijémosnos que además de hacer referencia a la dificultad del auditorio, se estaría aludiendo a la dificultad con la que se encontraría el juglar a la hora de memorizar las composiciones y difundirlas. Pero frente a esta posición crítica, también hay quienes indican que la poesía no comprensible era la más inteligente y propia de aquellos para los cuales el *trobar* no tenía misterio. Tanto es así que no falta el arribismo intelectual que comenta Ramon Vidal de Besalú en torno al año 1200: “li auzidor qe ren non intendon, qant auzon un bon chantar faran senblant qe fort ben l’entendon, et ges no l’entendran, qe cuieriant se qe·lz en tengues hom per pecs si dizion qe no l’entendesson” (22)⁶⁰.

Las generaciones posteriores de la lírica provenzal, sin embargo, comienzan a rechazar consistentemente el estilo complicado y, como muestra Ulrich Mōlk, este debate, tal como lo conocimos, llega a su fin y no se extiende geográficamente (74). Raimon de Miraval (fl. 1191-1229), por ejemplo, asesta su golpe a la poesía hermética:

⁵⁷ “necias palabras que no se entienden”.

⁵⁸ “su cantar no vale un camino”.

⁵⁹ “sus canciones no son fáciles de entender ni de aprender”.

⁶⁰ “los oidores que no entienden nada, cuando oyen un buen cantar, harán ver que lo entienden muy bien, y no lo entenderán en absoluto, porque se imaginan que se los tendría por necios si dijeran que no los entendieron”.

“Anc trobars clus ni braus / non dec aver pretz ni laus, / pus fon faitz per vendre / contra·ls sonetz suaus, / conhdetz, aissi cum ieu·ls paus, / e leus ad aprendre, / ab bels ditz clars e gen claus, / que per far entendre / no cal trop contendre” (Riquer, Los trovadores, II, 986)⁶¹, al que se suma Lanfranc Cigala (fl. 1235-1257), con estos versos que parecen la inversión del ya citado “A mon vers” de Raimbaut d’Aurenga: “Escr prim chantar e sotil / sabria far, si·m volia; / mas no·s taigñ c’om son chant afil / ab tan prima maestria, / que no sia clars com dia; que sabers a pauc de valor / si clardatz no·ill dona lugor; / qu’escr saber tota via / ten hom por mort, mas per clardatz reviu” (Riquer III, 1361)⁶².

Por otra parte, Riquer comenta que en este período el problema de la oscuridad también fue de interés en otras literaturas vulgares más allá del círculo de los trovadores. Apunta, por ejemplo, algunas reflexiones de Llull en su Llibre de les meravelles: “hon pus escura es la semblança, pus altament entén l’enteniment qui aquella semblança entén” (I, 76), y de don Juan Manuel en El Conde Lucanor: “en la manera que entendí que sería más ligero de entender... et porque don Jayme, señor de Xérica... me dixo que querría que los mis libros fablassen más oscuro... diré yo, con la merçed de Dios, lo que dixiere por palabras entre los que fueran de tan buen entendimiento commo don Jayme, que las entiendan muy bien” (I, 76). Emil Noulet, por su parte, destaca el intrincado simbolismo de obras como el Roman de la Rose, y también menciona el uso del argot como otra fuente de oscurecimiento en Le Jeu de Saint-Nicholas de Jean Bodel; podríamos sumar también a autores posteriores como François Villon, en quien este recurso constituyó igualmente una dificultad de lectura para sus contemporáneos ajenos a dicho contexto. Pero todos estos ejemplos se alejan de las audaces lecciones de Arnaut Daniel. Quien sí sabrá revalorizar sus enseñanzas será Dante, quien con justeza lo calificará como el “miglior fabbro del parlar materno” (La Divina Commedia, 2, 694).

⁶¹ “Jamás el trovar hermético y duro debió tener mérito y elogio, pues fue hecho para ser vendido, en comparación con las tonadas suaves y graciosas, como las compongo yo, y fáciles de aprender, con bellas palabras claras y bien colocadas, pues para hacerse entender no es preciso luchar demasiado”.

⁶² “Si quisiera, sabría hacer cantar delgado y sutil; pero no es conveniente que uno afile su canto con tan delgada maestría que no sea claro como el día, porque el saber tiene poco valor si la claridad no le da resplandor, pues el oscuro saber es dado por definitivamente muerto, pero por la claridad revive”.

5. Formalismo, negatividad y oscuridad.

Como hemos visto, la poesía de los trovadores provenzales en el siglo XII, en especial de los que hemos analizado con más detención, aparece ante nosotros como una de las etapas más ricas en cuanto a desarrollo formal y cuestionamiento sobre lo que puede o debe ser la poesía, factores en los que el problema del hermetismo está necesariamente implicado, ya sea para valorarlo o rechazarlo. Los críticos han apreciado estas actitudes; Riquer, por ejemplo, comenta que resulta significativo que en esta lírica “el problema del estilo preocupe constantemente y sea debatido y desmenuzado con suma atención, con verdadero interés y con aguda inteligencia” (I, 74), y no sólo fuera de los textos sino que en ellos mismos, con sus comentarios metapoéticos y las estructuras y juegos de lenguaje utilizados. Estas polémicas, de hecho, son el caso más patente de una visión del poema como el lugar por excelencia para debatir la poesía (entre otros temas), en un medio en que no existían los manifiestos y la difusión de los tratados sobre poesía era reducida. Cannettieri (en Il gioco delle forme) destaca la riqueza de las soluciones métrico-formales en este período que no escatima en producir una abundancia de artificios retóricos, esquemas de metros, ritmo y rimas, y una gama muy amplia de géneros fundados en la pertinencia formal y/o de contenido. Paterson, por su parte, concluye su libro celebrando la singularidad de estos artistas que fueron tan conscientes del valor de su trabajo y deseosos de mostrar su individualidad: “The concept of a poetry of clichés, uniform by accident or design, impersonal, and lacking of individuality, is foreign to the aims and methods of any of these poets. Each one has his own intentions, of arguing, persuading, entertaining, instructing, expressing his own feelings, or creating a new and perfect work of art. Each is an ‘inventor’” (Paterson, 211-2). Pound incluía precisamente a Arnaut Daniel y otros trovadores dentro de su categoría de inventores, y para el poeta brasileño Augusto de Campos (obsesionado con dicha categoría), el aporte específico de Arnaut es “a tecnologia poética, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético” (10), lo que ya bastaría para justificar su vigencia. Es muy interesante, en definitiva, el modo en que estos poetas lograron desarrollar una extrema libertad a partir de herramientas en apariencia limitadas por las prescripciones de la

retórica y una casi nula variedad temática. Las restricciones formales fueron combinadas por muchos con inteligencia, y se convirtieron en la punta de lanza de su inventiva y su creatividad, que, como decía, no redundó en banales ejercicios, sino en un desarrollo inédito de la expresividad del lenguaje y la complejización del sentido en un poema. Así lo considera Aurelio Roncaglia, para quien “L’artificio è dunque strettamente legato a una ricerca semantica, e questa a una ricerca metafisica” (L’invenzione della sestina, 27). Por eso, como expresa Victoria Cirlot, “la consideración de la lírica trovadoresca como puro juego formal constituiría una grave reducción del problema, a no ser que con ello, en lugar de quererse indicar un vacío de contenido, se aluda a la experiencia en el lenguaje, lo cual es naturalmente cierto para toda la poesía en general” (“Acerca de la nada...”, 38).

Conuerdo con estas aseveraciones porque, en efecto, uno de los aportes fundamentales que observo en estas prácticas es la valorización del juego como un motivo constructor de sentido y realidad en el espacio de un poema. Ésa es, por supuesto, la concepción que desarrolla con mucha claridad Johan Huizinga en su Homo ludens: “*Poiesis* es una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la ‘vida corriente’ y están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos” (144). Esta condición se consigue en la medida que se desarrolla, al igual que cualquier juego, mediante reglas autónomas, lo que implica una alteración del sentido cotidiano de las palabras que, evidentemente, obliga a otra recepción: “Para comprender la poesía hay que ser capaz de añorarse el alma, de investirse el alma del niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto. Nada hay que esté tan cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía” (144). No cabría en este caso recurrir a aquella concepción arcaica de la poesía a la que alude Huizinga, ligada a sus usos rituales, pues nos enfrentamos aquí a un arte individualista y artificioso, pero sí podemos reconocer que, aunque sus técnicas sean muy elaboradas, se provoca en el auditor la misma sensación de abandono de las condiciones de la realidad por otras nuevas que allí se han creado. Ésa es, de hecho, la respuesta que Jauss describe a partir de la proposición lúdica de esta poesía que defendía su autonomía: “Liberada, cada vez más, de las funciones sociales, provocaba en el oyente el placer de la variación formal, mientras el poeta

encontraba su propia satisfacción catártica en la actividad poiética. (...) Esta liberación del ánimo, a la que el sujeto lírico llega mediante la sublimación poética de sus emociones, corresponde a la *aisthesis* del oyente, que era capaz de disfrutar del juego lingüístico de la variación e innovación de cada poema” (Experiencia estética y hermenéutica literaria, 280).

A estas apreciaciones me gustaría agregar los esbozos de una línea de la discusión crítica que aún no he comentado, y que aporta mucho a una visión más general de este tema. Dentro de las muchas y sugerentes interpretaciones que Jacques Roubaud hace respecto a la poesía de los trovadores, una de las más interesantes es afirmar que la unidad del *trobar* depende de la tensión entre los dos polos de la claridad y la oscuridad, el *trobar leu* y el *trobar clus* (entendidos acá de modo general, más allá de la *tensó* entre Giraut y Raimbaut); una oposición que para él no es menor pues se ve replicada en distintas épocas de la historia. El *trobar leu*, según este crítico, es un movimiento de designación, de nominación, de afirmación, que se basa en multiplicar las oposiciones, tanto a nivel semántico (con las antinomias) como en el sonido de las palabras (ásperas versus suaves). El *trobar clus*, en cambio, trata de desactivar estas dicotomías, pero sin borrarlas. Es un movimiento que afirma la insolubilidad del canto de la poesía y del amor, y que a la vez propone que todo puede convertirse en su opuesto: “tout le joi est douleur (...) le printemps hiver, le chant des oiseaux silence” (326). Frente al “axiome-vers” del *trobar leu*, su estrategia es el *entrebescar*. Una estrategia que Roubaud define muy bien al comparar este entrelazamiento con la fabricación de un tapiz, en la que se unen hilos de distintos colores, de sombras y luces. Ahora bien, la unidad entre estos dos estilos estaría fundamentada en un tercer término, un movimiento ausente que se opone a ambos estilos, y que se opone al amor (la fuente de sus imposibilidades y contradicciones) y al canto: la nada, capaz de negar las oposiciones del *trobar leu* y borrar las tensiones y mezclas del *trobar clus*. Es por esto que “L’unité du trobar est sa réponse à la menace du néant” (287).

Al plantear este tema, Roubaud se suma a las reflexiones de muchos otros estudiosos que han visto la fuerte presencia de la negatividad en la lírica provenzal, como influencia de la teología apofática medieval. No es éste el lugar para extenderme sobre el

tema, pero no quisiera dejar de mencionar un par de referencias que puedan servir para ligar la negatividad al problema del hermetismo. Para hacerlo, debemos volver nuevamente a Guilhem de Peitieu (otro trovador del cual también podría vislumbrarse una tendencia al hermetismo, por cierto) y su “Farai un vers de dreit nien”, un texto en el que, como se comentó, Jauss veía la valoración de las capacidades del poeta para crear *ex nihilo* y Lynne Lawner encontraba el origen, entre otras cosas, de la oscuridad del lenguaje en los trovadores.

En estos versos, otros autores como Bloch también han visto el surgimiento de la autonomía del poema frente a la realidad: “When William IX, the first troubadour, proposes ‘to compone a poem about nothing,’ he is, in effect, denying the purchase of language upon the world. From the beginning the *vers* represents a symbolic disclosure of language upon itself, its substitution for action and constitution as event” (114). Cirlot destaca que no sólo su tema y su materia son la nada, sino que puesto que “El poema se articula negándose a cada paso, extinguiéndose nada más nacer, tendiendo hacia el significado sin alcanzarlo” (45), podríamos concluir que “el mismo verso es nada” (46). Giorgio Agamben, por su parte, observa en este poema la relación que puede establecerse en el omnipresente tema del amor y la nada, ambos igualmente inalcanzables: “Cantar, ‘trovar’, se convierte, por lo tanto, en hacer la experiencia de la *razo*, del acontecimiento de lenguaje, como un *introvable* (inencontrable), una pura nada (*dreyt nien*). Y si el amor se presenta en la lírica provenzal como una aventura desesperada, cuyo objeto es lejano e inasible y, sin embargo, accesible solamente en esa lejanía, es porque en él está precisamente en juego una experiencia del tener lugar del lenguaje que, como tal, parece estar necesariamente marcada por una negatividad” (113). Se trata de un amor o una nada, entonces, cuya dificultad de referir constituye precisamente su principal atracción.

La negatividad continúa apareciendo directamente en muchos poemas, como en la famosa *tensó* sobre la nada (“Amics Albertz, tenzos soven”), en que Aimeric de Peguilhan propone el difícil problema de hablar de aquello que nadie ha debatido, aquello “qui res non es” (Riquer II, 966)⁶³, ante lo cual Albertet le responde del único modo que considera pertinente, con el silencio. Por otra parte, nuestro conocido Giraut de Bornelh también tiene un *devinalh* (acertijo), en el que pierde el juicio porque la amada no lo

⁶³ “que nada es”.

quiere y compone una melodía “malvatz e bo / e re no sai de cal razo / ni de cui ni com per que / ni re no sai don me sove / e farai lo, pos no·l sai far / e chan lo qui no·l sap chantar!” (Riquer I, 499)⁶⁴; tanto es así que el sentido se le escapa al mismo autor: “No sai de que m’ai fach chanso / ni coms, s’altre no m’o despo” (501)⁶⁵. Aquí vemos aparecer una de las posibles infiltraciones de la negatividad, en la pérdida de lógica, en la locura o “folia” (a la que se refiere Peire Vidal en la *razó* de “Pus tornatz sui em Proensa” (Riquer II, 890)⁶⁶). Jose Vincenzo Molle, en “Oscurità e ‘straniamento””, se refiere precisamente al sinsentido que cruzaría varias composiciones provenzales “partendo dal *devinalh* di Guglielmo IX d’Aquitania: *Farai un vers de dreit nien* («Comporrò un vers sul puro nulla»), passando per l’enigma di Giraldo di Borneilh: *Un sonet fatz malvatz e bo* («Compongo un’aria scadente e buona»), e giungendo a Rambaldo d’Aurenga e al suo *Ar resplan la flors enversa* («Ora risplende il fiore inverso»)). No sólo en la “flors enversa” de Raimbaut (otro que siente el estado de *foldatz*) vemos huellas de la negatividad, sino, con mayor fuerza, en la citada “Escotatz, mas no say que s’es”, donde invita a escuchar algo que ni siquiera él sabe de qué se trata, ni qué nombre tiene, ni cómo componerlo, asumiendo a la vez que podrían tenerlo por loco. Roubaud ve en esta pieza la imposibilidad de la nominación de lo secreto, “l’impossibilité de dire: c’est *cette* dame; l’impossibilité de la montrer, de la définir ‘ostensivement” (39); por algo Raimbaut termina llamando a su propia canso “no say que s’es”. Y surge otra forma de negatividad: “la fragilité extrême du trobar” (40), en un poema sin tema, sin acción, sin argumentaciones. La nada, como se observa en este puñado de ejemplos, atraviesa el arte trovadoresco no sólo como una amenaza, pues tanto para textos claros o herméticos se convierte en una obsesión que activa el deseo del *trobar*.

Quisiera prolongar esta reflexión respecto al modo en que el hermetismo trovadoresco responde a la negatividad, más allá del hecho que ésta aparezca ocasionalmente mencionada de manera explícita en textos de este estilo. Ante el *trobar leu*, que en cierto modo trata de alejarse de la negatividad oponiendo sus certezas y sus

⁶⁴ (una melodía) “mala y buena, y no sé de qué asunto, ni de quién, ni cómo, ni por qué, ni sé nada que recuerde, y la haré, aunque no sé hacerla, y que la cante quien no sepa cantar”.

⁶⁵ “No sé de qué ni cómo he hecho la canción, si otro no me lo explica”.

⁶⁶ “Pues he regresado a Provenza”.

definiciones bien establecidas, me parece que el *trobar clus* (entendido de manera general) no manifiesta su horror ante el vacío intentando borrarlo, sino que acepta más conscientemente esta atracción y explicita con potencia esa tensión entre el querer referir algo inexistente y tener que valerse de medios materiales para lograrlo. Dicho de otro modo, en la utilización de un lenguaje difícil por parte de estos trovadores leo dos intenciones: por una parte, la conciencia de que aquello de lo que se quiere hablar (un sentimiento, una visión) no está aquí, es algo ajeno, distinto, y por otra, la intención de transmitirlo y de hacerlo con un lenguaje que se corresponda a ese referente, pero que como sabe que lo hará de manera imperfecta, terminará llamando la atención sobre sí mismo. Un tipo de lenguaje muy similar a aquel propio de la teología negativa, que Jean-Luc Marion llama icónico: “La inconveniencia de las palabras, incluso y sobre todo cuando la poesía les asigna su alcance más alto, surge cuando lo indecible entra en juego. El texto que dice delata esta entrada en juego de lo indecible con su polisemia permanente, y la festeja con su alquimia verbal” (140). Y así se pueden desprender dos características del hermetismo trovadoresco, en especial como se manifiesta en Raimbaut d’Aurenga y en Arnaut Daniel: los atisbos del alejamiento de la representación mimética de la realidad y la exacerbación formal.

El hermetismo rompe con la idea de que el lenguaje es un medio que nos transmite directamente la realidad pues, como manifiesta Bloch, rechaza esta posibilidad (“The radicalness of the *trobar clus* lies in a refusal of linguistic property” (125)). Por el contrario, sólo nos permite ver algo nuevo que se crea en su superficie, un mundo hecho exclusivamente de palabras, independiente de las leyes naturales, fantástica y autónoma, como dice Del Monte, y que, aún cuando existen referencias puntuales (que suele haberlas, a personas, lugares o hechos), juega con ellas o derechamente las hace participar de una atmósfera irreal: “la stessa trama dei sentimenti e della fantasia si tende entro un’atmosfera di cosí apparente allusività, e nello stesso tempo cosí filtra e sottilmente rarefatta, cosí scarsa d’appigli concreti, da lasciare, anche dove più limpida è la lettera” (Roncaglia “Trobar clus...”, 6). Y nos encontramos entonces con este regocijo por la estilización, y con la búsqueda de una poesía que en sus aparentes juegos define su opción por lo que sólo ella misma es capaz de crear, un lenguaje que ocupa las palabras y subvierte sus significados, ocupándolos para referir otra realidad. Una poesía que no teme

no ser entendida porque quiere ser fiel en la explicación de algo que, como el amor, es indefinible; una poesía que no teme tener que hablar de nada porque sabe que nada es suficiente tema para cantar.

6. Recapitulación.

Luego de haber revisado el problema del hermetismo trovadoresco dentro de su contexto histórico, me gustaría extraer de estos autores aquellos elementos que están directamente implicados con este fenómeno, para poder hacer una comparación y una descripción más profunda de la oscuridad poética en toda su complejidad. Mi intención es analizar el hermetismo más allá de la etiqueta a un trovador u otro, más allá de la *tensó* entre *trobar leu* y *trobar clus*; el problema desborda esta polémica y se presenta en diversas instancias y con distintos grados, incluso dentro de la producción de un mismo poeta. Como bien decía Roubaud, la oscuridad, al igual que la claridad, se manifiesta como un movimiento, con su propio dinamismo. Revisaremos ahora algunas de sus coordenadas, en una suerte de *tornada* de todo este capítulo.

A partir de las composiciones que he comentado, podemos obtener mucha información respecto a las intenciones del autor implícito (cuya imagen suele superponerse a la de los autores reales de los que escasean los datos): son textos escritos en primera persona, en los cuales el trovador se presenta como el personaje que se dirige a la amada, y que, además de incluir a veces su nombre en los versos, casi siempre reflexiona acerca del tema que lo ha llevado a cantar y del modo en que quiere hacerlo, incluso comentando al final el resultado obtenido. En todo este material, evidentemente, podemos detectar distintas consideraciones de los poetas a la hora de crear y escoger su lenguaje. Partamos también de la base que la posibilidad de elección es bastante amplia en este contexto, al menos respecto a otras épocas: no son autores que se vean obligados a alterar significativamente su modo de expresión por temor a la censura, por ejemplo, y su labor es valorada socialmente y difundida, pudiendo vivir de ello, lo que, a la vez, puede ser un arma de doble filo, en cuanto a la necesidad de adaptarse a los caprichos del auditorio.

La primera pregunta que podemos hacernos es si deliberadamente estos trovadores quieren ser oscuros, y la respuesta de todos sería negativa. Si bien algunos asumen que la dificultad de comunicación puede deberse a la incapacidad del público, o la ven como una consecuencia involuntaria de los esquemas formales en que se están moviendo, existe la secreta esperanza de que los lectores quieran acompañarlos en el camino en el que se están internando. Otro tema es la intención que está detrás de la

composición del poema: puede haber una intención didáctica o predicadora como la de Marcabru, que se siente dueño de una verdad que debe extender, o puede ser el mero afán de compartir un sentimiento de la manera más sincera posible, como Bernart de Ventadorn. Igualmente los hay que quieren dar a conocer sólo una parte de su secreto y los locos de amor que quieren a toda costa exhibir su sentimiento, quizás para curarse. Pero en particular Giraut, Raimbaut y Arnaut parecen no preocuparse tanto por el tema, sino por el modo de contarlo, pues hay una plena conciencia de las capacidades del lenguaje. En estos casos, el motivo que lleva a optar por un lenguaje difícil es el afán de destacar entre sus pares, de demostrar sabiduría compositiva (como Giraut) o derechamente la originalidad, novedad y virtuosismo de su decir (Raimbaut y Arnaut). Incluso, trovadores como Guilhem de Peitieu llegan a relacionar la primacía artística con las capacidades amorosas. En todos los anteriores, sin embargo, prevalece la seguridad en sí mismos, que se manifiesta en el *gap*, ya sea como orgullo, fanfarronería, y hasta pedantería y burla del público y de los colegas. En este grado de extremo rechazo y distancia de los demás, hay ocasiones en que la situación se da vuelta y todo no resulta ser más que una autoparodia del trovador.

También pesa en la factibilidad de construir un texto hermético el afianzamiento de las lenguas vernáculas, ante lo cual pueden haber dos posiciones: por un lado, se puede pretender que la expresión llana ayudará a una difusión más rápida y amplia de la lengua, pero por otra parte estaría la conciencia de que un uso refinado y estilizado, aún a riesgo de ser incomprensible, puede otorgarle mayor singularidad, autonomía y valor a la lengua vulgar frente al latín. El origen social, asimismo, se ha visto como un factor que influye en la oscuridad: un trovador como Giraut no podría arriesgarse a perder su público componiendo obras difíciles, en cambio Raimbaut sí podría permitirse componer para su gusto personal, aunque su mensaje se vea mermado en su difusión y comprensión. Frente esta dicotomía aparece Marcabru que sí quería difusión y que termina componiendo en un estilo complejo porque de ese modo sus énfasis rabiosos se ven exacerbados. Finalmente, otro aspecto del hermetismo visto desde esta esquina, y uno de los más importantes a mi juicio, es que un poema (bien o mal) compuesto de manera oscura se puede erigir como la muestra incontestable de la singularidad del lenguaje poético, y de la labor del poeta, que no podría ser replicada por cualquiera. El hermetismo

de un poema da cuenta por un lado del valor de los poetas, pero también de su irremediable soledad.

Por otra parte, me gustaría comentar qué noción, implícita o explícita, hay de la recepción de estas obras. Una recepción que, a diferencia de los otros momentos históricos que más adelante analizaré, se bifurca en dos, pues además del auditor de los poemas se encuentra un intermediario, el juglar. En efecto, éste (sea o no el mismo trovador) es el primero que conoce la composición, la memoriza y la presenta al público. Los trovadores, como es lógico, lo tienen en mente a la hora de componer sus melodías y letras, y ya hemos visto incluso algunas referencias a ellos dentro de las mismas obras. Justamente se plantea que una melodía y letra difíciles complicarían su difusión y podrían ser mal interpretadas. Aunque a esto podríamos oponer lo contrario: una canción compleja sólo podría ser cantada por un juglar verdaderamente bueno, con lo se garantizaría una buena entrega al público. O, en el caso de los trovadores juglares, si la dificultad fuera excesiva, indicaría que el único verdaderamente capacitado para interpretarla sería él mismo.

Pasando a la recepción del público, debemos mencionar que el contexto en que se entrega la obra podría servir para simplificarla o tornarla más difícil: la música, la dicción, los gestos, podrían dar pistas o marcar ironías, y la recepción no admitiría relecturas, como en un texto escrito, a menos que sea una composición famosa, que muchos juglares canten, y que tras las sucesivas interpretaciones se vuelva menos incomprensible. Habría que considerar además si la *razó* sería explicitada aparte o no, con lo que algunas de las posibles dudas se convertirían, en realidad, en sobreentendidos a partir de las circunstancias aludidas. Todos estos son constituyentes esenciales de la recepción original de los que carecemos hoy en día, y que se suman a las dificultades propias de la distancia temporal para menguar nuestras posibilidades de comprensión.

Los distintos trovadores, por su parte, habrán buscado distintos tipos de público, y de ello dependería algún grado de oscuridad. Marcabru utiliza el rebuscamiento y las expresiones populares para que los seguidores de su misma condición se sientan más cercanos, casi ocupando un lenguaje de iniciados para compartir una moral, y con la intención de excluir a los nobles, a los que de todos modos igual querría aludir con el fin

de que cambiaran su actitud. Entre Giraut y Raimbaut, como vimos, la oposición se da entre la cantidad o la calidad del público que buscan, en una fama extendida o un riguroso prestigio. En el caso de ambos, además de Arnaut, está la preocupación por la opinión de los otros poetas, capaces de escuchar las obras con atención y valorar la maestría que hay detrás, ya sea en estilo *leu* o *clus*. No es tan importante, en cambio, compartir la visión que estos autores tengan del amor, por ejemplo, sino captar la sutileza e ingenio de sus composiciones, aunque en definitiva creo que para Raimbaut y Arnaut la satisfacción es más autónoma, pues el verdadero goce está en haber podido componer una obra del nivel del que se creían capaces. Más que la transmisión de un contenido, intentan crear un espectáculo que invitan a admirar.

No nos olvidemos tampoco de la destinataria que aparece inscrita directamente en la mayoría de los textos: la amada que, sea real, ficticia o un mero pretexto para cantar, es requerida por el trovador. En el marco del poema, la dama es aquella en torno a la cual el trovador teje sus versos, mientras que los demás receptores somos meramente testigos. Ella es la que impulsa los sentimientos, la que provoca que los trovadores intenten sobresalir y llamar su atención. A ella el trovador podrá querer dirigirse con un lenguaje exclusivo, secreto, o, si consigue ser correspondido, querrá transmitir su luminosa alegría a todo el mundo.

Finalmente, aparte de los rastros de los autores y las señales hacia los auditores, las obras por sí mismas, en cuanto a su forma y su mensaje, incluyen muchos rasgos que están implicados en el problema del hermetismo. Por un lado, el estilo escogido puede responder directamente al tipo de referente que se quiere demostrar: si se quiere aludir a un amor placentero, se optaría por la claridad, si el amor es tortuoso, o si se tienen sentimientos de rechazo a las conductas de la sociedad, el tema puede acabar por torcer la forma. A su vez, si lo que se quiere referir es algo tan escurridizo como la experiencia de la negatividad (u otras experiencias igualmente intraducibles), el *trobar leu* echaría mano a sus certezas y oposiciones, y el *trobar clus*, en cambio, intentará mantener la tensión. Pero además, si recordamos la relación que Zambon establece entre estos hermetismos y la oscuridad de las Escrituras, podemos valorar en sus propósitos no sólo el intento por preservar su contenido de lectores no aptos o poco preparados, sino además el de

obligarlos a un esfuerzo digno de la materia que se está ocultando. En uno de sus poemas, el uruguayo Washington Benavides lo sintetiza pertinentemente con una singular fórmula: “Trobar clus = luz guardada” (Milán y otros, Las ínsulas extrañas, 610).

Dentro de los modos en que los significados pueden disponerse, hay un abanico de posibilidades: el tema se puede manifestar desde el comienzo, puede irse descubriendo gradualmente desde el principio hasta el fin del poema (como en Marcabru), clarificarse con cada nueva audición (como en Giraut) o, incluso no llegaría a ser desvelado por completo, en un ambiente de vaguedad y polisemia debido al entrecruce de los significados, con un sentido que no se agota tras las sucesivas lecturas. La expresión puede ser ornamentada sin que se desvíe del cauce de su *razó*, o puede ir desdibujando el curso del sentido; las palabras pueden estar firmemente apretadas y entrelazadas, o irremediamente sueltas, pueden alinearse o desordenarse; el discurso puede ser íntegro o romperse, las leyes de la retórica pueden respetarse o violarse y los tropos pueden ser herramientas útiles para la expresión o ser vaciados de todo contenido. Se establece una oposición entre la limpidez y artificiosidad, en la que se opta por privilegiar la claridad de la exposición o extremar el uso de las figuras que complejizan los sentidos, inventar neologismos y dejar aún más en evidencia la diferencia que existe entre el lenguaje cotidiano y el de la poesía. Una artificiosidad que hace gala del esfuerzo que hay detrás de cada hallazgo, y que se impone desafíos para superarlos, incorporando implícitamente el proceso de creación al poema.

Mirándolo desde otro punto de vista, como he insistido, podemos observar otras dimensiones de esta artificiosidad: cuando el hermetismo desdeña la descripción realista, está optando por la creación de su propio referente, cuyo soporte se encuentra exclusivamente en las palabras. Entonces el sentido pasa a segundo plano y la significación queda en manos de la forma, que desde su materialidad melódica y rítmica ofrece una sensualidad que se sumará a la de la música con que será emitida. Los significados de las palabras se cruzan ahora aún más, y tenemos un discurso lleno de alusiones convergentes y divergentes, donde el pensamiento racional se ve resentido, y no puede acertar a responder con claridad de qué le está hablando el poema, porque es imposible. Los textos de Raimbaut y Arnaut son, ciertamente, los que más se encajan en este proceso recién descrito, y se necesita, en consecuencia, una actitud distinta para

recibirlos. Estos no son mensajes en clave que una vez descifrados se transparentan, lo único que hay es un movimiento de palabras cuyos sonidos, trayectorias y cruces podemos perseguir tal como lo hacemos cuando escuchamos una pura melodía.

Estos malabarismos, ciertamente, pueden verse como un simple juego con el lenguaje, casi como un afán de divertirse y dejar que el sentido se vaya olvidando. Ahí es donde creo que existe una diferencia cualitativa que vale la pena advertir: es distinta la oscuridad de quien no tiene nada que decir y se refugia en la complicación, de la oscuridad de quien quiere o debe mantener en secreto parte de lo que ha de decir, de quien tiene demasiado que decir, o de quien quizás ni siquiera sabe lo que quiere decir pero irá a buscarlo en el poema. A partir de estas diferencias podemos calificar si el hermetismo de un poema es gratuito o necesario. El hermetismo gratuito se agota sencillamente en el despliegue artificioso, y encuentra su fin en un manierismo vacío; el hermetismo necesario, por el contrario, ocupa estos medios para referir algo que no se puede decir de otra manera, que sólo puede ser aludido mediante una tensión entre las formas y los significados, una contradicción, una inestabilidad que sólo un malabarista de verdad puede crear.

Capítulo 2: La polémica oscuridad de las Soledades de Góngora.

1. Introducción.

“La rara visita hecha al castillo se hace reversible cuando los visitantes indescifrados muestran una rara comunicación ante el juglar, el que va a mostrar, mostrándose, que es un misterio provocado: que él ha llegado tan misteriosamente como los peregrinos. Por eso existía el *trobar clus*, el juglar hermético o esotérico. Los acogidos a la tranquila infamia de una escisión poética, les debe de irritar, como la descarga de una vesícula urdicante, la presencia de ese juglar hermético, que sigue las usanzas de Delfos, ni dice, ni oculta, sino hace señales. Esas jaculatorias y señales, ese mostrarse divertidamente misterioso para que el peregrino tome momentánea posesión o penetre, esos recursos lanzados por el juglar de entonación o por el hermético, tienen que estar agazapados en toda poesía. En Góngora, esa raíz juglaresca hermética tiene vastísima tradición soterrada” (José Lezama Lima, “Sierpe de don Luis de Góngora”, La dignidad de la poesía, 100). El poeta cubano es uno de los pocos que, al hablar de don Luis de Góngora y Argote (1561-1627) y el hermetismo de su poesía, establece esta ligazón con el período que acabamos de revisar en el capítulo anterior, pero al hacerlo, indica aquella corriente que fluye por la historia de la poesía independientemente del conocimiento directo que haya tenido un autor de las obras de otro período. Así, este capítulo pretende mostrar las principales concepciones en torno a este tema que precedieron a Góngora, y remarcar los argumentos principales de las discusiones en torno a sus célebremente incomprensibles Soledades. A diferencia del capítulo anterior, no me dirigiré específicamente hacia la obra sino a sus recepciones; es tan grande el caudal de interpretaciones y sobreinterpretaciones que, más que intentar dilucidar oscuridades que ya han sido suficientemente explicadas, prefiero revisar y ordenar las reacciones suscitadas para así armar un mapa más acabado de los criterios involucrados, y poder establecer una comparación más provechosa con el hermetismo trovadoresco.

Antes de ello quiero mencionar un par de aspectos que marcan diferencias importantes entre este período y el siglo XII. Más allá, evidentemente, de todos los cambios históricos y culturales, vale la pena mencionar que el formato de difusión de la

poesía se ha desplazado de la figura del juglar al del libro impreso o los manuscritos copiados por los propios aficionados a la poesía. Si bien pierde su contraparte musical y puesta en escena, la lírica de esta época puede ser leída y releída con mayor detención, lo que no deja de ser un aliciente para la posibilidad de crear obras extensas, de un alto nivel de complejidad estructural y ornamentación en el lenguaje. Por otra parte, en este período los poemas mismos ya no son el vehículo preferido para que los autores planteen y discutan sus ideas sobre poesía o se burlen entre ellos, como ya vimos con las alusiones metaliterarias de algunos poemas trovadorescos y sus polémicas. Si bien hay momentos de autorreflexión en algunos poemas de esta época, y bastantes poemas satíricos enviados de un lado a otro, la mayoría de las veces el debate poético se lleva a cabo en textos críticos, muy razonados y plagados de citas, en los que se vertebran teorías poéticas, y literarias en general, y se defienden o critican determinadas obras. Esto es importante de advertir, puesto que la mayoría del material considerado en este capítulo no serán poemas, sino cartas o tratados en los cuales tiene un lugar preponderante el problema de la oscuridad, que es el término específico con el que se alude de manera más frecuente al hermetismo en estas discusiones.

Como es usual en el Siglo de Oro, dentro del debate de estas cuestiones se echa mano a la autoridad de los clásicos. Algunos de los estudios más acuciosos sobre la oscuridad en el Siglo de Oro (entre los que destacan los de Joaquín Roses y Rosa J. Bird-Swaim, varias de cuyas fuentes seguiré en este repaso) se preocupan de mostrar el modo en que aquellos conceptos de la tradición grecolatina en torno a la oscuridad luego serán blandidos implícita o explícitamente por los teóricos barrocos. Este repaso vale la pena porque también ayuda a entender las importantes diferencias que supuso la lírica de los trovadores.

Comencemos por la defensa que dedica Quintiliano, en el libro VIII de sus *Instituciones oratorias*, a la *perspicuitas* (claridad) como condición para una adecuada comunicación del orador con sus auditores: “Yo tengo por la principal virtud la claridad, la propiedad de las palabras, el buen orden, el ser medido en las cláusulas, y por último, que ni falte ni sobre nada. De este modo el razonamiento será de la aprobación de los sabios e inteligible para los ignorantes” (347). Esta alta ponderación surge cuando

desglosa el defecto de la oscuridad, que ya contaba con larga data: “No es dolencia de ahora el incurrir en semejante vicio, pues hallo en T. Livio que cierto maestro [Heráclito] enseñaba a sus discípulos a explicar con oscuridad lo que decían, valiéndose él de la voz griega *scotison* [*obscurece*]. De donde tuvo principio aquella grande alabanza: *Tanto mejor, ni aun yo lo entiendo*” (347). Este preceptista rechaza la soberbia de la incompreensión tanto en quienes “hacen estudio de no ser entendidos” como en sus orgullosos oyentes, “que gustan de esto, deleitándose de haber penetrado el pensamiento del orador y quedando muy pagados de su ingenio, como si ellos hubieran inventado lo que oyeron” (347). Dos son los modos en que se produce esta dificultad, ya sea por exceso: “Algunos amontonan palabras inútiles; los cuales, mientras huyendo del común modo de decir explican su pensamiento con mucho rodeo y verbosidad, movidos de una aparente elegancia, juntando y mezclando esta serie de palabras con otras semejantes, alargan tanto los períodos que no hay alentada que pueda seguirlos”, o por síntesis: “Otros, por el contrario, son tan amantes de la brevedad, que escasean las palabra; y contentándose con entenderse ellos solos, no se cuidan de que los demás los entiendan” (347). También ofrece otra distinción, más detallada, sobre los niveles en qué podía aparecer la oscuridad. Por un lado, estaba el uso de palabras específicas, ya sea en palabras que estén fuera de uso, excesivamente eruditas, términos provinciales o peculiares de las artes “que deben omitirse delante de quien no los entiende o necesitan de interpretación” (346) o palabras cuyo significado resulta ambiguo si no se precisa el contexto. Por otra parte, en el contexto del lenguaje Quintiliano propone evitar la longitud excesiva: “ni sea tan largo que se nos escape el sentido de la oración, ni tan pesado por el trastorno de las voces que haya hipérbaton”, y que se eviten los desvíos o interposiciones demasiado extensas, “porque esto embaraza el sentido” (346).

Cicerón, sin embargo, excusaba la oscuridad de expresión en dos casos: “si se hace a propósito, como Heráclito, que ha recibido el nombre de *skoteinós* (oscuro) porque trató de la naturaleza en forma demasiado oscura, o cuando la oscuridad de la materia y no de las palabras hace que no se entienda el discurso, como sucede en el *Timeo* de Platón” (Del supremo bien y del supremo mal, 104), es decir, a nivel de forma (siempre cuando corresponda a una voluntad, y no un defecto por carencia) o de contenido. Pero al pasar al ámbito de lo específicamente poético, como explica Mortara Garavelli, había

“una mayor predisposición para reconocer la licitud de la oscuridad que responde a razones literarias o a convenciones propias de los géneros textuales (religiosos, proféticos, mágicos, etc.) e incluso a los fines de la comunicación” (152-3), y se admitían oscuridades parciales a nivel sintáctico, como la sínquisis. También se aceptaba que en el género poético la *obscuritas* podía fomentar un efecto de fascinación y se podía asociar a una inspiración divina o hablar en sueños (155). Es en esa distancia entre la simple experiencia humana y la raíz ajena de la escritura poética, entonces, donde podemos encontrar el asentamiento para una primera aceptación de la oscuridad, pero también es evidente que, de modo general, en la cultura clásica prima mayoritariamente el ideal de claridad y de adecuación al tema y los receptores⁶⁷.

Otro eje importante de la discusión surge respecto a las exigencias específicas a la poesía, en la doble funcionalidad que plantea Horacio: “aut prodesse uolunt aut delectare poetae, / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae” (104)⁶⁸. La tensión entre belleza y utilidad se relaciona con el problema de la transmisión de la información y valores, por lo que también se acerca a la problemática respecto a la interpretación de las Escrituras. Pero es después de los trovadores (cuyos planteamientos no serán incorporados en las discusiones del Siglo de Oro) que resurgen estas consideraciones gracias a figuras de fuerte influencia posterior, como Dante y Petrarca. El primero inicia el Tratado II de El convite con una invitación que retoma esa dualidad: “Canción, creo yo que serán pocos los que sepan entender bien tus palabras; tan trabajosa y fuertemente hablas. De aquí que si por ventura te presentases a personas que te parezcan no haberte entendido bien, ruégote entonces que te consueles diciéndoles, dilecta canción mía: ‘Considerad, al menos, mi gran hermosura’” (Obras completas, 588). Y a continuación distingue los 4 tipos de sentido que es posible advertir en una lectura: literal, alegórico, moral y anagógico; este último “se tiene cuando se expone espiritualmente un escrito, el cual, aunque [sea verdadero] también en el sentido literal, por las cosas significadas significa realidades sublimes de la gloria eterna” (588). Es a partir de esta gradualidad del conocimiento (“pasando de lo que conocemos mejor a lo que no conocemos tan bien”

⁶⁷ Para un análisis más completo y detallado de este problema en la retórica y la literatura de la Antigüedad, remito al artículo de Manfred Fuhrmann, continuamente citado por otros estudiosos.

⁶⁸ “Los poetas o se proponen instruir, o deleitar, / o decir al mismo tiempo cosas agradables / y apropiadas a la vida” (105).

(589)), que la dificultad de la materia puede salvarse. Petrarca, por su parte, reúne varios de los argumentos ya mencionados, pero también indica puntos centrales para la renovación del debate en su “Invective contra medicum”, como bien resume Joaquín Roses: “el poeta, al igual que los filósofos paganos y las Sagradas Escrituras, tiene derecho a ser oscuro en sus obras; la incompreensión de ciertos mensajes cifrados es más achacable a la impericia o ignorancia del lector que a la falta de capacidad del autor; la comunicación poética es una actividad minoritaria; el desciframiento de los textos intrincados produce cierto deleite intelectual” (Roses, 72). Otro destacado autor contemporáneo, Giovanni Boccaccio, además de declarar la procedencia divina de la poesía (“a la que los negligentes e ignorantes desprecian” (816)), también rescata a los poetas del juicio a su oscuridad: “no por esto deben ser condenados con razón (...) puesto que entre otros oficios del poeta está el no desentrañar lo cubierto con ficciones sino que, si se colocan a la vista de todas las cosas dignas de recuerdo y veneración, para que no pierdan su valor por una excesiva familiaridad, ocultarlas con cuanto artificio puedan y alejarlas de los ojos de los torpes” (832), y la culpa nuevamente está en la incapacidad de los lectores: “Si por casualidad quisieran condenar la dureza del texto, las figuras de dición o el colorido de las frase y la belleza, desconocida por ellos, de las palabras extranjeras y por ello llamar a los poetas oscuros, no tengo otra cosa que decir a no ser que vuelvan a ir de nuevo a las escuelas de gramática, que sufran la férula del pedagogo, que estudien y aprendan qué licencia ha sido concedida a los poetas para tales cosas por la autoridad de los antiguos e investiguen escrupulosamente, además de las vulgares y familiares, cuáles son también las extranjeras” (833). Y termina advirtiendo a aquellos incapacitados o poco dispuestos que se esfuercen hasta que “les parezca claro lo que antes les parecía oscuro. Pues por consejo divino se nos ha prohibido dar a los perros lo santo y por esto mismo arrojar perlas ante los cerdos” (834). Más adelante, Baldasare Castiglione recomienda que cuando el cortesano hable evite la afectación y los extranjerismos, pero sí alienta su uso, junto a los vocablos antiguos, en el plano de la escritura, donde también permite un grado de oscuridad: “si en el escribir las palabras escritas alcanzan una poca dificultad o (por mejor decir) una cierta agudeza sustancial y secreta, y no son así tan comunes como aquellas que se usan en el hablar ordinario, dan ciertamente mayor autoridad a lo que se escribe, y hacen que quien lee, no sólo está más

atento y más sobre sí, pero aun mejor considera y con mayor hervor gusta del ingenio y doctina del que escribe; y trabajando un poco con su buen juicio, recibe aquel deleite que hay en entender cosas difíciles. Y, si la inorancia del que leyere fuera tanta que no pueda valerse sin la dificultad, será culpa suya y no del autor que aquello escribió” (108).

Todos estos conceptos que refuerzan las propiedades del poeta tanto como las exigencias para el lector se asientan en el Renacimiento español, y a fines del siglo XVI, pocas décadas antes de la aparición de las Soledades, continúan vigentes dentro de los numerosos tratados y manuales, así como en cartas, comentarios y anotaciones a las obras de los poetas más destacados. De entre todos los aportes críticos, quisiera referir brevemente los de Fernando de Herrera, Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvalho, Francisco Cascales y Luis Carrillo y Sotomayor. El primero de ellos, en sus Anotaciones a la obra de Garcilaso (1580), de quien destaca precisamente su estilo llano, que facilita el entendimiento y que por sí mismo constituye un aporte estético: “Es importantísima la claridad en el verso; i si falta en él se pierde toda la gracia, y la hermosura de la poesía (...) porque las palabras son imágenes de los pensamientos. Deve ser la claridad que nace dellas luziente, suelta, libre, blanda y entera; no oscura, no intrincada, no forçada, no áspera y despedaçada” (Vega, 127). Herrera sólo acepta la oscuridad (en consonancia, por cierto, con lo que planteaba Cicerón) a nivel de contenido: “Mas la oscuridad, que precede de las cosas i de la doctina es alabada i tenida entre los que saben en mucho, pero no deve oscurecerse mas con las palabras; por que basta la dificultad de las cosas” (Vega, 126-7). Esto se relaciona, por cierto, con el uso del hipérbaton, el que reprocha al considerarlo, más que un adorno, un desorden innecesario del sentido de la oración (110). De acuerdo a José María Micó, estas objeciones, además de la condena del uso de vulgarismos, “están presididas por una idea del decoro” (17), lo que concuerda con los ideales clásicos. Dentro de ese marco, Herrera igualmente defiende el uso de las figuras y de un vocabulario rico (que incluya palabras extranjeras y neologismos) en pos de la elegancia del estilo, pues “es clarissima cosa que toda la excelencia dela poesia consista enel ornato dela elocucion, que es en la variedad dela lengua i terminos de hablar i grandeza i propiedad delos vocablos escogidos i sinificantes; con que las cosas comunes se hazen nuevas, i las umildes se levantan, i las

altas se templan, para no exceder segun la economia i decoro de las cosas” (Vega, 293). Todo ello, como plantea Bird-Swaim, debería actuar como una atracción para el lector: “El uso de las figuras retóricas tiene como finalidad inmediata dar luz al discurso en una manera deleitable. Es decir, el deleite que causa el ornamento poético se produce en el lector cuando éste es capaz de entender un poema reconociendo los signos poéticos que lo diferencian del lenguaje vulgar” (61).

López Pinciano, en su Philophia antigua poetica (1596), también mantiene una posición mesurada sobre la claridad y oscuridad, y la necesidad de su combinación, pero avanza más en la separación entre los receptores cultos y vulgares de la poesía, indicando que la poesía debe ser clara para unos y no para los otros. También comenta la particularidad del lenguaje poético, en el que se puede alterar el orden normal de las palabras y conviene el uso de figuras: “los quales [tropos o modos metaphóricos] hermocean a la oración y la dan luz” (en Shepard, 62). También propicia el uso de vocablos “peregrinos”: “Vocablo peregrino se dize el que es fuera de vso, el qual, o es desvsado o peregrino del todo, como el vocablo arábigo o griego al fran(n)cés” (61), o incluso aquellos que un poeta con suficiente autoridad sea capaz de inventar. Estos vocablos no conllevarían necesariamente oscuridad, a excepción de que sean dispuestos de manera complicada. Lo más interesante de sus reflexiones es la distinción que hace de tres tipos de oscuridad, que pueden surgir de la intención del poeta o de su falta de habilidad: “La primera ... es qua(n)do vn poeta, de industria, no quiere ser entendido de todos, y esto lo suele hazer por guardar el indiuiduo, como dize(n) los italianos; que si el Petrarca hablara claro en aquella canción que dezís, y Mingo Rebulgo en su égloga, pudiera ser que no le co(n)seruaran, y que ni el Papa ni el Rey de aquellos tiempos los libranan de la muerte. (...) La otra escuridad artificiosa es causada de la mucha lección y erudición, en la qual no tiene culpa el poeta, sino el lector, que, por ser falto dellas, dexa de le entender el poema. (...) La tercera escuridad es mala y viciosa, que nunca buen poeta vsó, la qual nace por falta de ingenio de inuención o de elocución, digo, porque trae conceptos intrincados o difíciles, o dispone, o por mejor dezir, confunde los vocablos de manera que no se dexa entender la oración” (63-64).

Carvallo, en su Cisne de Apolo (1602), suma a este debate algunos argumentos de raíz platónica, al señalar que los poetas “ansi vsaron de figuras y semejanças, y

comparaciones que le venyan, para que destas cosas visibles, viniessen al conocimientos de las invisibles” (II, 121). También justifica que el vulgo no entiende a los poetas y considera sus obras como locuras ya que estos se ven presos de “vn afflato y espíritu, y como diuino furor y vna alentada gracia, y natural inclinacion, que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas. Sin lo qual no podra hazer ninguna poesia, ni la armonia de sus ca[n]tos recrearà nuestros animos” (II, 184), y “en bano procura ser poeta el que no saliere de si (...) y no se trasportare en otro mas delicado seso del que antes tenia, sacandole este furor como de si, y transformandole en otro mas noble sutil, y delicado pensamiento, eleuandose y embelesandose en el” (II, 192-3). Comenta que los poetas, al hablar oscuramente, están imitando a los profetas, y que el uso de sus figuras se debe, entre otras causas, a que así se pueden salir del estilo tradicional, con lo cual su obras tendrán mayor atención; a que si la enseñanza de sus contenidos debe ser lentamente rumiado será más fácil caer en cuenta de la verdad de sus significados; a que, como dice Horacio, podrán dar contento y provecho conjuntamente; a que, al no hallar palabras para dar a entender las cosas altas hubieron de recurrir a las figuras; y a que, como un engaste para una piedra preciosa, para que una verdad sea memorizada, debe rodearse ricamente. Con estos argumentos (algunos de ellos remitiendo directamente a San Agustín), la oscuridad aparece como una propiedad de los textos en que el poeta ha conseguido llegar a un estado superior, más cercano a lo divino.

Cascales, en sus Tablas poéticas (escritas en 1604 pero publicadas en 1617), no comparte esta idealización, pues destaca la claridad como la primera de las virtudes de la “phrasis poética”. Por esto, “La obscuridad se deve huir cielo y tierra; que los términos intrincados quitan la luz al entendimiento. ¿Y cómo me puede agradar a mí la cosa que no entiendo?” (125-6). Pero no deja de reconocer que algunas peculiaridades: “Verdad es que el verso, como lleva la obligación de la medida y el conuento del número, no puede ir tan senzillo y claro como la prosa. Y esto no se llama obscuridad, antes numerosa y suave oración. Otras vezes es el verso obscuro por la doctrina que vos en él encerráis y yo no alcanço. Y ésta no es obscuridad del poeta, sino de la ignorancia mía. De manera que solamente vituperamos la phrasis enigmática y obscura aun para los hombres doctos” (126). En esta línea se mantiene junto a López Pinciano, cuando al comentar la construcción de un soneto señala que “la obscuridad es viciosa quando procede de ser el

verso intricado y mal dispuesto; que si está obscuro por ser alto el pensamiento o por encerrar alguna no doctrina no común, tal obscuridad no se deve vituperar” (253).

Finalizo este repaso con el Libro de la erudición poética (escrito hacia 1607 y publicado en 1611), de Luis Carrillo y Sotomayor, que marca una diferencia mayor con respecto a los precedentes clásicos, y en el que algunos críticos como M. Herrero García y Justo García Soriano han visto el nacimiento del culteranismo y la poética gongorina (citados por Rosa Navarro en Carrillo, 67). Con un discurso polémico defiende el hermetismo y dificultad en la poesía, incorporando decididamente la erudición como uno de los núcleos de su pensamiento estético y despreciando sin pudor al público vulgar, mediante esta cita de Lirico: “Odio el profano vulgo, y de mí aparto” (336). El origen de estos razonamientos estaría, tal como veíamos en Carvallo, en la distancia que consigue el lenguaje poético, lo que, como señala Rosa Navarro, responde a una correspondencia entre fondo y forma, entre objetivo y medios: “El hombre con la razón se acerca a la divinidad, el entendimiento se dirige a las cosas grandes, y ‘mal cosas grandes se emprenderán con palabras humildes’” (Carrillo, 72). Su lenguaje, entonces, es diferente: “no solo los poetas hablan ‘en otra lengua’ (con expresión ciceroniana), sino que las personas según su ingenio y calidad lo hacen. Así, para Carrillo el lenguaje debe ser distinto al común ‘no en las palabras diferente, en la disposición dellas’, ‘en su escogimiento’. El paso siguiente será la dificultad que esto lleva consigo: ‘Diferentemente hemos de hablar, y así ha de ser cuidadoso el entendernos’” (75). Allí no hay cabida, por supuesto, para el público inculto: “Mal, por cierto, si ellos o sus Musas son descubridores de las cosas escondidas, las entenderán los que apenas conocen letras (331); “No le es dado al vulgo juzgar derechamente de la virtud perfecta de una cosa” (375); “Mal se atreva el indocto a mirar las obras del que no lo es” (338).

Carrillo defiende a su vez que el poeta ocupe los recursos lingüísticos y temáticos de las grandes tradiciones poéticas, incluido los cultismos, para de ese modo poder alcanzar la excelencia y seguir los pasos de Horacio: “enseñar (...) deleitando, y haciendo a muchos con su pluma famosos, quedarlo él mucho más en opinión” (341). En definitiva, como indica Navarro, su visión de la oscuridad es que ésta es una consecuencia de la imitación de los clásicos, ya que Carrillo procura decir que no defiende la oscuridad en sí misma: “No pretendo yo, por cierto, ni nunca cupo en mi

imaginación lugar a aprobar la oscuridad por buena: el mismo nombre lo dice, sus mismo efectos lo enseñan (...) Sé cuán abominable sea” (364-5). Por eso, llama a un uso controlado del lenguaje: “No me huye a mí la moderación que se ha de guardar en esto y la templanza; los vicios que engendra o ya la demasía de las figuras, o ya el demasiado cuidado de las palabras o confusión dellas” (369). Ahora bien, si el poeta sigue estos pasos y el poema se muestra incomprensible al lector, significa que la culpa de este último está en “la noche de su ignorancia misma” (368).

Como se ha mostrado en este rápido repaso, antes de comenzar siquiera a considerar a Góngora ya tenemos frente a nosotros un rico panorama de consideraciones sobre el hermetismo. Desde los antecedentes de la Antigüedad se combinan criterios como la ornamentación, la destreza del poeta, el esfuerzo del lector, la especificidad del lenguaje poético o la relación con lo misterioso, a los que luego se suman además consideraciones sobre la medida en el uso de las figuras, la inspiración, el uso de cultismos y la separación de los poetas con respecto al vulgo. En todos ellos, sin embargo, se entiende que la oscuridad es un elemento necesario en la poesía, aunque se le limite al ámbito de los contenidos. Y en aquellos autores que muestran una mayor propensión a aceptarla, notamos además la idea de que un poema puede proponer un nivel distinto y superior de comunicación, al que el lector debe intentar acceder. Continuaremos viendo en qué medida las Soledades, más que responder a estas argumentaciones, representarán una ruptura y abrirán nuevos caminos dentro del problema de la oscuridad.

2. El conceptismo.

En el contexto general recién esbozado, la obra de Góngora surge más específicamente dentro del conceptismo, movimiento que comentaré no sólo por la apropiación que de éste realizará nuestro autor, sino porque también conlleva su propia discusión sobre la oscuridad, el concepto y el ingenio. Éstos últimos son términos muy valorados en la época, y tienen relación con un cierto grado de artificiosidad que es bien visto debido a una nueva concepción de la mimesis aristotélica, en la que la obra de arte, más que pretender una copia de la naturaleza, debe responder a la *idea* del artista.

La más clara estructuración de estos planteamientos es posterior a Góngora, por lo que acudiremos a Baltasar Gracián y su Agudeza y arte de ingenio (1643), cuya definición de concepto es “un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (I, 55). Como señala Fernando Lázaro Carreter, el método propuesto en este caso consiste en que el poeta, en vez de aislar y recluir su objeto poético, ordenando todos los elementos en torno a un tema central, “ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones” (16). Más que por un conocimiento directo, por las relaciones que el poeta ha tendido “nos fuerza a contemplar su imagen en otras cosas” (17). Evaristo Correa Calderón observa asimismo que “para Gracián el concepto es un puro juego de la inteligencia, un producto del intelecto puesto en tensión, estrujado al máximum, a fin de lograr las más forzadas asociaciones de ideas, la agudeza, que sería algo así como un licor exquisito, una quintaesencia, obtenidos de esa presión y esfuerzos cerebrales puestos al servicio de la poesía” (Baltasar Gracián, 160).

La agudeza, por supuesto, debe ser diversa, pues “La uniformidad limita, la variedad dilata; y tanto es más sublime, cuanto más nobles perfecciones multiplica” (Gracián I, 56). De ellas me interesa destacar algunas de sus posibilidades, como la agudeza por ponderación misteriosa: “Consiste el artificio desta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto, repito, causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión, dase una razón sutil, adecuada, que la satisfaga” (I, 89), que justifica retomando los preceptos agustinianos: “quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada y gustosa” (I, 88). Estos

argumentos también los ocupa al hablar de la agudeza por ponderación de dificultad: “La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado. Son noticias pleiteadas, que se consiguen con más curiosidad, y se logran con mayor fruición que las pacíficas. Aquí funda sus vencimientos el discurso y sus trofeos el ingenio” (I, 99). También habla de las posibilidades del uso de cultismos, al hablar de la “docta erudición”: “Vívase con el entendimiento, y tanto se vive cuanto se sabe. Es la erudición, dice el Espíritu Santo, fuente del saber; Tales la llamó parte de la felicidad” (II, 217); “Cuanto más sublime y realzada fuere la erudición, será más estimada, pero no ha de ser uniforme, ni homogénea, ni toda sacra, ni toda profana, ya la antiga, ya la moderna; de la historia, de la poesía; que la hermosa variedad es punto de providencia. Especialmente se ha de atender a la ocasión y a sus circunstancias, de la materia, del lugar, de los oyentes; que la mayor prenda del que habla o escribe, del orador o historiador, es el decir con seso” (II, 218).

Para Gracián, la poesía merece ser vista como una arquitectura “que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquivadas, sino de asuntos y conceptos” (I, 63), con una belleza basada en la concordancia, conformidad, conveniencia y proporción (Woods, 4), pero que no por asegurar su firmeza debe descuidar el ornato. Como muestra Lázaro Carreter, esta estructura se irá construyendo gracias a una serie de procedimientos conceptuales (comparación, alegoría, adivinanza, enigma, metáfora) junto a otros de agudeza verbal, que “consiste más en la palabra, de tal modo que, si aquella se quita, no queda alma, ni se pueden ésas traducir en otra lengua” (I, 58), donde encontramos la paranomasia, inversión de letras, calambur y en el ápice la silepsis o disemia: “un significar a dos luces”, como la llama Gracián (Lázaro Carreter, 16-28). Estos últimos son propios del estilo culterano (opuesto al “natural”, que representaría la poesía de Lope de Vega), que según “sus secuaces, es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta y basta; es sublime, y así más digno de los grandes ingenios; más agradable, porque junta lo dulce con lo útil, como lo han platicado todos los varones ingeniosos y elocuentes” (Gracián II, 243). No deja, eso sí, de ver cierta superficialidad en las obras en las que predomina esta variante: “Esta diferencia hay entre las composiciones antiguas y las modernas, que aquellas todo lo echaban en concepto, y así están llenas de alma y viveza ingeniosa; éstas toda su eminencia ponen en las hojas de las

palabras, en la oscuridad de la frase, en lo oculto del estilo, y así no tienen tanto fruto de agudeza” (I, 23). Lo que me parece más descabado de estas ideas es que el uso de la inteligencia no es para nada desdeñado a la hora de componer y también de leer un poema, pues se entiende que la agudeza no limita la expresión, sino que es capaz de expandir sus posibilidades y abrir un espacio de comprensión más complejo y variado, en el que la oscuridad puede servir de aliciente.

Todos los elementos que Gracián repasa en su obra dan cuenta, *a posteriori*, de la gran riqueza de herramientas y propósitos presentes en la poesía de comienzos del siglo XVI. A diferencia de quienes ven la aparición del Barroco como la fase crepuscular de una época, para Correa Calderón estos gustos por lo difícil, raro y contorsionado son síntomas de vitalidad, de plenitud. Así lo demuestra Rafael de Cózar en su estudio de las “formas difíciles de ingenio literario”, donde evidencia que estas décadas muestran una verdadera explosión de aquellos recursos y artificios que habían sido utilizados y propagados aisladamente, aunque con más moderación, durante dos siglos, por los autores españoles (254). Existe un increíble despliegue de todo tipo de indagaciones sonoras, visuales y conceptuales: ensaladas, laberintos, centones, emblemas, enigmas, grifos, inventarios heteróclitos, pronósticos perogrullescos, y muchos otros géneros muestran una faceta lúdica y a la vez rebuscada de la poesía, capaz de acertar en el blanco de una descripción humorística o llevarnos al sinsentido. Los textos son concebidos como objetos cuyos mecanismos están a la vista (el hecho de que cada uno de estos juegos tenga sus reglas particulares así lo muestra) y que para funcionar deben estar fundamentados en un cierto grado de oscuridad o dificultad, pues requieren perentoriamente de la atención del lector, que, si no es suficientemente ágil, perderá la gracia del poema.

Muchas de estos juguetes son utilizados o combinados por Francisco Quevedo y Villegas (1580-1645), el representante por antonomasia del conceptismo, a pesar de ser escasamente citado por Gracián. Su maestría en el campo jocoso y festivo (analizada con detención por Maxime Chevalier) desarrolla, por ejemplo, este tipo de concepto: “Son poco graves los conceptos por equívoco, y así más aptos para sátiras y cosas burlescas que para lo serio y prudente” (Gracián II, 261). Igualmente se extiende, es bien sabido, a

otros estilos y temas, como la poesía amorosa y religiosa, dando prueba de una versatilidad y profundo conocimiento de todos los tipos de lenguajes y registros: “juega con las palabras como un tramposo con sus cubiletes, las vuelve y las revuelva, refresca su sentido, asociándolas entre sí de un modo nuevo e inesperado. Se sumerge en las profundidades del tesoro verbal y retorna a la superficie con inauditas riquezas” (José Manuel Blecua, en Quevedo, Poemas escogidos, 29). Sin embargo, como plantea Ana María Snell estos tesoros son ordenados en armazones muy estructuradas, que si bien admiten la ambigüedad, la ironía y la metáfora, suelen basarse en oposiciones binarias. El tramado es muy firme, y generalmente propicia lo que en la clasificación de James Smith sería un concepto orgánico: “el que tiene una función orgánica en el contexto, iluminando un tema particular o una idea que es importante o para el poema como un todo, o para una parte considerable de él”, que se opone al concepto ornamental o extravagante, autosatisfecho en sí mismo (en Terry, “La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo”, 61). Así lo entiende también Alexander A. Parker, que comprueba cómo la combinación de conceptos en un soneto de Quevedo puede provocar el efecto “del relámpago en una tempestad nocturna: ilumina con repentina brillantez los objetos que la oscuridad no dejaba distinguir” (“‘La agudeza’...”, 48). La acumulación de figuras, en vez de tornar borroso el sentido, tiende a sacarle lustre, y los conceptos que en principio podrían aparecer al lector como dificultades, una vez salvados se convierten en los propiciadores de una comprensión mayor, que rebasa el sentido individual de cada concepto, en una percepción en que la emoción poética no se opone al intelectualismo: “Cierta agilidad del entendimiento es necesaria también por parte del lector. Un esfuerzo intelectual descubrirá muchas veces que lo que parece absurdo y caprichoso es profundo, y que una aparente oscuridad es asombrosa luminosidad” (57).

Comprobamos así el uso primordial que tiene la oscuridad dentro de la poesía conceptista, una poesía que asume la dificultad no como un fin en sí misma, sino como una motivación para el lector. En efecto, como dice Lázaro Carreter, “Ellos colocan la dificultad, no como un muro frente a la comprensión del lector (...) sino como un leve obstáculo, como una piedrecilla en su camino, que lo haga detenerse un instante, para continuar en seguida, regocijado, orgulloso del pequeño triunfo de su ingenio” (30). Podríamos decir que es una oscuridad parcial y no definitiva, pues si el lector es aplicado

podrá salvarla, pero no por ello es menos necesaria, porque sólo en la medida que vaya estableciendo las relaciones que se le piden conseguirá llegar a una claridad mayor: el lector presupuestado es aquél capaz de establecer las mismas relaciones que el autor concibió, y es quien logrará dar vida a todos los efectos que subyacen en el texto. Los poemas conceptistas, entonces, son cofres que pueden ser abiertos si se tiene la llave adecuada, y entregan sus tesoros, de un resplandor mayor que el de un poema escrito de modo directo o natural, en la medida que la lectura ha fomentado este brillo, ese chispazo que precisa de la oscuridad para poder ser notado: “Si en un primer estadio, la oscuridad actúa como incitación y estímulo de una afanosa actividad especulativa, que aviva el ingenio del lector y aguza su entendimiento para desentrañar el oculto sentido del poema, en una segunda fase, al placer de la dificultad vencida, se añade el goce intelectual que produce el descubrimiento y la aprehensión de la belleza que se convierte en una pura fruición estética” (Antonio Vilanova, 661). Por eso Borges juzga así las mejores piezas de Quevedo: “No son oscuras; eluden el error de perturbar, o de distraer, con enigmas, a diferencia de otras de Mallarmé, de Yeats y de George. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o un anillo de plata” (Otras inquisiciones, 51).

3. Las Soledades de Góngora y su recepción.

Como ya adelantaba, más que considerarse el conceptismo como un movimiento opuesto al culteranismo representado por Góngora, éste constituye su sustrato, a partir del cual se refinan y desarrollan determinadas líneas estéticas. Algunos críticos, como Alexander Parker, prefieren ocupar el término conceptismo para los procedimientos ingeniosos como los que acabo de indicar, y culteranismo para los cultismos léxicos y sintácticos, el hipérbaton, y cierto tipo de metáforas, las alusiones mitológicas, a adagios y emblemas, figuras como el oxímoron y sinécdoque, etc. A ello hay que añadir, por cierto, una diferencia de intensidad, ya que el culteranismo se caracteriza por empujar a los extremos la complicación sintáctica, la musicalidad, la variedad y suntuosidad de las imágenes, y la separación con respecto al habla vulgar. Cada poema es un derroche de efectos, que dan cuenta de una conciencia estética hiperdesarrollada, apasionada “no ya por los temas y formas reconocibles, sino por la explotación sistemática de lo más recóndito e intrincado” (Bird-Swaim, 100). Nuestro autor, que se paseó tanto por los ámbitos populares como los más refinados, también ofrece zonas más típicamente conceptistas (que fueron las que generalmente ocupó Gracián para citarlo), pero igualmente consigue el punto cúlmine del estilo culteranista en el Polifemo y las Soledades. Nos detendremos en la segunda (escrita principalmente entre 1612 y 1613, y terminada en alguna fecha entre 1619 y 1626 (Jammes, “Introducción” a su edición de las Soledades, 21)), por ser la que produjo un debate aún más acalorado y abultado en torno a su oscuridad.

Esta obra (de la que debemos considerar su carácter inacabado, puesto que su autor tenía proyectadas dos partes más: Soledad de las selvas y Soledad del yermo, aparte de las Soledad primera y Soledad segunda que conocemos) bien puede considerarse un texto híbrido, dado su registro lírico y su desarrollo casi novelesco, en cerca de mil versos. Dadas las características de su estilo, en muchos momentos el hilo de la historia se torna finísimo, pues los elementos propiamente poéticos pasan a dominar la estructura (una bastante más retorcida que las de Quevedo), y lanzan fogonazos que dispersan la atención del lector, sobrepasado por un desbordamiento de lo ornamental, que, rotos sus cauces, lo invade todo, “dificultando y ocultando la trama o construcción logicoargumental, apenas visible tras el brillo, color y musicalidad del verso” (Orozco,

13). En efecto, cada una de las Soledades envuelve al lector con una musicalidad riquísima, haciendo gala de una exquisita versificación, disponiendo rimas consonantes muy distanciadas, que necesitan ser percibidas por un oído atento, y a la vez ocupando las rimas internas para crear una continuidad. Antonio Carreira advierte, además, que la elección formal de la silva con esta extensión resulta una novedad y dificultad adicional: “La silva, que hasta Góngora nunca había rebasado los 200 versos, es una forma elástica, que se ajusta al contenido. Su elasticidad es doble, horizontal y vertical: en cuanto al ritmo (la mayor parte de los endecasílabos contienen dentro un heptasílabo), y en cuanto a la rima (que puede alejarse hasta 14 versos). La silva es lo más próximo al verso libre que pretendía la métrica de entonces”. Así, establece que “Góngora, en cierto modo, sustituye la lectura lineal por la global, panorámica. Por ello en esta poesía la memoria es más necesaria que en otras, como en la audición musical. Lo que es lineal a la vista o al oído, la memoria lo convierte en simultáneo, sinfónico” (233).

Con esto en cuenta, me interesaría hacer una primera distinción, respecto a los posibles grados de recepción de esta obra. Más allá de las dificultades propiamente sintácticas y referenciales que a continuación revisaremos, me parece justo comentar el efecto que prevalece en esta lectura no erudita de este texto: incluso para quien desconoce gran parte de los términos ocupados y se pierde en los particulares quiebres sintácticos, es posible un deleite puramente estético que quizás no enseña, como quisiera Horacio, pero que atrapa gracias a su sensualidad y artificiosidad imaginativa. Este primer acercamiento no debería ser obviado, ya que preocuparse exclusivamente por retener los acontecimientos narrados implica perder uno de sus mayores valores, cual es la creación de este espacio cuyas características dependen directamente de cada una de las palabras con que ha sido compuesto. Este tipo de recepción primaria nos permite, por lo demás, valorar el particular genio de Góngora, que para Jorge Guillén es la exaltación del lenguaje: “Todo el esfuerzo se concentrará en la explotación de una mina inextinguible: las palabras, cuya potencia está esperando a quien sabrá proferir esas palabras, semejantes a un talismán que mágicamente, como en un rito, va a promover la creación de un mundo. Una tentativa poética debe atender ante todo a la determinación de su lenguaje: su propio ser” (Lenguaje y poesía, 37). Ciertamente es que esto implica necesariamente diversos niveles de dificultad, ya que se está sacrificando la hilación de

los significados, mas no gratuitamente, pues se les estará otorgando un nuevo movimiento, un nuevo sentido. La oscuridad no es un impedimento, sino una llamada a internarse, a llegar al centro vacío del remolino que es este poema.

Sumemos ahora otras características que hicieron oscuras las Soledades también a sus contemporáneos. Robert Jammes se preocupa de clasificar aquellos elementos que, aunque no fueron los más considerados en las polémicas de la época, sí son causas fundamentales de la oscuridad. La primera, externa al texto, y bastante más prosaica, es que las copias que se realizaban de ellas eran incorrectas, plagadas de erratas que se iban multiplicando, lo que se debía por cierto a que era más difícil de distinguir las equivocaciones en un lenguaje que se presentaba muy distinto al conocido, más aún en un poema de esta longitud y compleja arquitectura. Descontando este problema, dentro del propio texto existen varias características que planteaban obstáculos a la recepción, como la gran cantidad de palabras *peregrinas* de origen latino o italiano (muchas de ellas ahora plenamente integradas a nuestra lengua), y, especialmente, los cultismos semánticos, en que ciertos vocablos eran ocupados con su significación original, no la que se tenía en ese momento. A la complicación sintáctica, producto del uso constante del hipérbaton y del acusativo griego, se añade la larga duración de los períodos y la abundancia de tropos y figuras. Todas estas características podrían considerarse propiamente culteranistas, y algunas de ellas ya venían siendo aceptadas desde teóricos como Carrillo. Sin embargo, lo novedoso en este caso es que pasan a ser fuerzas determinantes del poema, que van conformando una historia cada vez más oscura, y por ello será criticado, no por el uso de determinados procedimientos más o menos comunes, sino porque el resultado escapa a los cánones del momento. Pero esta radicalidad no implica descuido, sino todo lo contrario: es la profundización de una vía en la que fue “tan lejos como se podía ir, pero sin caer en los excesos que no siempre supieron evitar sus imitadores” (“Introducción”, 113).

Continuando con Jammes, este crítico indica que estas dificultades son subsanables con una atenta lectura o relectura, y aún restan otros problemas como “la paradoja que supone la elección de un estilo muy alejado de la forma narrativa habitual para escribir un poema de trama marcadamente novelesca” (114) que obliga a Góngora a

suprimir muchas conjunciones y adverbios temporales y manejar simultáneamente distintos tiempos verbales, y la enorme cantidad de alusiones específicas que requieren ser descifradas, y que pueden provenir de emblemas, de la poesía latina, el refranero popular, acontecimientos históricos, etc. Sin embargo, la verdadera oscuridad, por sobre los estos aspectos propiamente literales, radicaría en el conceptismo de las Soledades, que se despliega de manera consistente, con casos de lo que Gracián llamaría “consonancia”, “proporción”, y especialmente “disonancia” o “contraproporción”, muchas veces humorísticas, sumadas a otros ejemplos que confirman una agudeza variada como la que quería el teórico. Todo ello forma “una red tupida que es necesario penetrar y desentrañar para llegar a la sustancia del poema, y conseguir ese goce intelectual - y no sólo visual, o musical- al que nos convida, con una sonrisa engimática, el autor. Si el lector no moviliza toda su atención, no cae en la cuenta y, creyendo comprender, entiende sólo a medias” (123-4). Como se observa, las Soledades tienden su oscuridad sobre el lector tanto con estrategias conceptistas como culteranistas, y de todos modos éste se ve obligado, independientemente de la jerarquía que Robert Jammes le otorga a un tipo de dificultad sobre otra, a realizar un fuerte proceso de concentración. Podría ahora citar y comentar alguna sección particular del poema para ejemplificarlo, pero la verdad es que bastaría revisar cualquiera de las ediciones comentadas de esta obra para confirmar que cada secuencia de versos está construida sobre una serie de niveles que contribuyen a aumentar la densidad semántica hasta el extremo; la misma edición de Jammes, en que cada página izquierda aparece repleta de referencias frente a apenas un puñado de versos, resulta un ejemplo suficiente que comprueba la cantidad de operaciones implicadas en cada línea de esta construcción. Al ocupar a plenitud las capacidades que le permitía el idioma, Góngora nos obliga a internarnos en un texto en el que vencemos la tentación de mirar hacia atrás y cada vez aceptamos más su propia lógica, que en definitiva se erige intraducible. Pues, como intentaré ir demostrando en estas páginas, creo que por más que el lector sea capaz de reconocer el tinglado conceptual de este poema, y descifrar todos sus enigmas, la paradoja de estos versos es que las certezas que podamos conseguir no dejarán de ser inestables dada la extrema volatilidad que llegan a tener los significados. Y a medida que avancemos desbrozando el camino, más nos perderemos.

Pero ahora es el momento de enfrentarnos al torrente, aquel que comenzó cuando el poeta distribuyó estos poemas de manera gradual a su círculo de amigos, y rápidamente se fueron sumando voces que querían expresar su parecer, algunas desde la simple admiración, y otras a través de argumentados documentos, o incluso poemas satíricos y paródicos. De ellos, escogeré aquellos de los textos críticos que mejor permiten delinear el panorama de las principales ideas en conflicto en torno a la oscuridad⁶⁹. Como veremos, además, los primeros juicios no atienden tanto a los problemas que esta obra estaba planteando en el contexto mismo de su aparición, sino más bien al modo en que respondía o no a los conceptos clásicos: “Es sorprendente en efecto -y en cierto modo lamentable- ver cómo la mayoría de los participantes en este debate, y tanto los defensores como los impugnadores de Góngora, se muestran incapaces de salir del terreno delimitado por los antiguos tratadistas latinos y sus continuadores del siglo XVI. Las discusiones sobre la oscuridad o dificultad gongorina -tema central de estos debates- se atascan en el atolladero de las referencias a las antiguas artes oratorias de Cicerón y Quintiliano, como si las *Soledades* estuvieran destinadas a alguna Audiencia territorial...” (Jammes, “Introducción” a su edición de las *Soledades*, 94-5).

El primer documento conservado es la “Carta a don Luis de Góngora en censura de sus poesías” (1613), que es la respuesta de Pedro de Valencia al envío que le hizo el autor de la *Soledad primera* y del *Polifemo*. Si bien le hace sentir su admiración, le recrimina algunos defectos provenientes del deseo de imitar “a los italianos y modernos afectados” (en Pariente (ed.), 18) y en especial del exceso de ímpetu, que borra la medida que debería guardar, aunque entiende que esto es parte de la propuesta de Góngora. Así, le comenta el uso de vocablos “peregrinos”, la inclusión de metáforas burlescas que no se condicen con el tono grave, la “mala compostura” en que cae por sus hipébaton y una oscuridad que no sólo lo es para el vulgo, sino que incluso para los doctos: “Huya la claridad, y oscurécese tanto que espanta de su lección, no solamente al vulgo profano, sino a los que más presumen de sabidos en su aldea” (17). Poco después el publicista Andrés de Almanza comienza a difundirlas e incluye sus “Advertencias para la inteligencia de las ‘Soledades’”, en que se hace cargo de los ataques que ya recibía el

⁶⁹ Para un catálogo detallado, ver el Apéndice II de la edición de Robert Jammes de las *Soledades*, que Joaquín Roses y Rosa J. Bird-Swaim comentan extensivamente en sus respectivos estudios. Algunos de estos documentos están recogidos en el volumen *En torno a Góngora*, editado por Ángel Pariente.

texto, culpando al poco esfuerzo de los lectores y no al autor: “Su inteligencia y no con obscuridad de voces sino con preñados fecundísimos de conceptos que inculcándolos se verá quan fértil cosecha, si no que por no estudiarlos, o ya por falta del entendimiento o malicia de la voluntad, los condenan por mayor y dan por no inteligibles sin mirar que eso les obliga más a no entenderlo” (en Bird-Swaim, 112). Siempre dentro de 1613, aparece la “Carta de un amigo de D. Luis de Góngora, que le escribió acerca de sus ‘Soledades’”, atribuida, evidentemente, no a un amigo suyo, sino a alguien perteneciente al círculo de Lope de Vega. En ésta se reprocha que mal podría Góngora estar renovando la lengua castellana al echar mano de elementos de otras lenguas, y advierte el peligro de “el vicio que se introducirá entre muchos, que procurarán imitar el lenguaje de estos versos” (en Soledades, edición de Jammes, 614). Su crítica más importante es que considera que la oscuridad de estas Soledades es superficial, porque en realidad no escondería ningún misterio.

Sólo entonces contamos con la respuesta del propio poeta (aunque Jammes cuestiona su autenticidad y cree que puede haber sido redactada en parte por algún admirador, y para Micó “no pasa de ser una reacción atrabilaria y extravagante, posiblemente adicionada por sus partidarios, y además con muy poco interés teórico” (35)), la “Carta de D. Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”, en la que justamente rebate las críticas de la anterior. Consciente de su liderazgo y superioridad, se dedica a probar que su poesía es útil, honrosa y deleitable, y plantea que su composición no se debe a un mero capricho. Su utilidad se debe precisamente al conocimiento gradual que obligan los obstáculos: “hase de confessar que tien vtilidad auuiar el ingenio, y esso nació de la obscuridad del poeta”. A continuación plantea la oscuridad como un rasgo honroso para su obra: “en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía: si entendida para los doctos, causarme ha autoridad (...) Demás, que honrra me ha causado hazerme obscuro a los ignorantes, que essa es la distinción de los hombres doctos: hablar de manera que a ellos les paresca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda” (en Carreira, 257). Sólo en el caso de los primeros sería posible el deleite, provocado por el entendimiento, y, en ese sentido, a diferencia de mi opinión algunas páginas atrás, el propio autor sí veda la entrada a quienes no reconozcan las señales cultas y los conceptos tramados.

Otras interpretaciones que se van sumando en esta misma línea son las de Antonio de Infantas y Mendoza: “La oscuridad tiene necesidad de interpretación. La latitud, aunque consiga el fin de darse a entender, puede causar enfado” (en Bird-Swaim, 114), y la de Manuel Ponce, que contra las críticas busca dilucidar “si en los términos de la poesía es necesaria la oscuridad, y forzosa en las locuciones de ella. Y en qué modo se puede permitir que el poeta sea oscuro a los ignorantes de los preceptos del Arte y facultades que se cifran en los versos. Y si el que a todos es difícil se haya que reprobado, y no estudiarle” (en Roses, 86). En su defensa liga el elitismo poético con el hermetismo, del que también rescata su valor ornamental, y plantea que “el oficio del poeta no es descubrir las cosas que por sí están cubiertas con algún velo, [sino] cifrarlas con cuanta diligencia y estudio pudiere, y encubrirlas a los ojos de la ignorancia, porque la demasiada familiaridad no las deslustre, antes sean por su dificultad más dignas de memoria y reverencia” (86).

Aparece a continuación la crítica más virulenta, el panfleto de Juan de Jáuregui: “Antídoto contra la pestilente poesía de las *Soledades*, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo” (situado por Jammes en 1614). Su principal reparo, al igual que otros, es la falta de medida, por excederse en las licencias poéticas, a la que se suma la incoherencia lógica (por ejemplo, que el poema lleve este título siendo que el protagonista está constantemente rodeado de personas y animales), carencia de trama y la inadecuación de este tipo de lenguaje oscuro para asuntos banales: “Parece a veces que va Vm. a decir cosas de gran peso y sale con una bagatela” (en Pariente, 55); “Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y dureza del decir con las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!” (57-8). Jáuregui no quiere dar a entender que el problema esté en su incapacidad como receptor: “Y no piense Vm. por esto que nos espantamos de poéticos modos y bizarría, que curtidos estamos en la lectura de poetas griegos, latinos, italianos, franceses, lemosinos, y españoles, y sabemos ya a lo que se extienden las demasías poéticas” (60). Si bien reconoce el valor de la novedad y la oscuridad, considera que el proyecto de Góngora resultó fallido y destemplado, “una

ensalada y mezcla tan desabrida y disonante de voces y sentencias, cuyo vicio abomina Quintiliano” (77), y que no hay tal magnificencia en su oscuridad, “Porque los más de estos versos no tienen siquiera alta armonía y hinchazón de palabras, ni siempre siguen aquella oscura extravagancia de terribles frases y formas tan remotas del lenguaje común” (61). Advierte, por otra parte, a quienes crean que este tipo de escritura es más trabajosa: “Otros se dan a creer que lo que difícilmente se entiende, eso costó mayor dificultad y estudio a su autor. ¡Notable ironía! No advierten que la hermosura y pureza de la elocución y su claridad, ésa es la que se compra con vivas gotas de sangre” (83). Y que con el estilo que está instaurando, cualquiera podría hacer cualquier cosa: “quien experimentare escribir en aquel estilo, hilvanará facilísimamente la obra que quisiere, porque allí no hay cuidado si la oración va recta o corcobada, si se entiende o dexa de entender, si las palabras son humildes o soberbias, vulgares o latinas, griegas o mahometanas. En fin, ¡maldita sea de Dios la ley que a Vm. se sujetó en el progreso de estas su Soledades!” (82). Finalmente, considera que el problema no está en la oscuridad y la ignorancia que se le quiere achacar a los lectores, sino la mala composición: “¿por qué razón (si el escrito fuera bueno) no lo habían de entender fácilmente y gustar de él (...)? La verdad es que no está en ellos el defecto, sino en la pestilencia de estos negros versos” (87). Estos vehementes comentarios se integrarán diez años después, con más delicadeza, en su Discurso Poético, con una aplicación más general y sin especificar nombres. Aterrado ante la difusión que han adquirido muchos rasgos del estilo gongorino, más que plantear propuestas, se dedica a advertir los defectos que deben ser reparados, poniendo el acento en la diferencia que existe entre los propósitos de un autor y sus resultados: “Es, pues, la suma de mi persuasión que el intento original de los autores propuestos, en su primera raíz es loable, porque sin duda los mueve un gran aliento y espíritu de ostentarse bizarros y grandes, mas, engañados al elegir los medios, yerran en la ejecución tanto que los efectos son vituperables y justamente aborrecidos, no en parte alguna útiles, antes en extremo dañosos a nuestra lengua y patria” (62). Así, censura tanto la actitud preventiva de quienes tratan de escribir recatado, como la de aquellos que “Pretenden, no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura y piérdense por el exceso. Lo temerario les parece bizarro: esta es la especie de recto que los engaña, y huyendo de un vicio que es la flaqueza, pasan a incurrir a otro que es la

violencia” (64), y se ven falsamente arrastrados por un furor poético dirigido a temas impropios: “el aliento de la creación, no debe emplearse en lo inferior y vacío de las palabras, sino en conceptos elevados” (33). Ello les hace empeñarse en diversos errores, como el desorden que provoca el hipérbaton, la frecuencia con que se incluyen los cultismos y el exceso de figuras literarias que, usadas sin medida, terminan por aplastar el concepto. El capítulo sexto de su Discurso Poético lo dedica precisamente al estudio de la oscuridad, y parte por establecer la ya conocida división de oscuridad de forma y fondo: “Hay en los autores dos suertes de oscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución en el estilo del lenguaje sólo; la otra, en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo y en los conceptos y pensamientos de él. Esta segunda oscuridad, o bien la llamemos dificultad, es la más veces loable, porque la grandeza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles: este nombre les pertenece mejor que el de oscuras. Mas la otra, que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable por mil razones. La principal, porque quien sabe guiar su locución a mayor claridad o perspicuidad, ese sin duda fue el único fin para que las palabras fueron inventadas” (138). Avanzando aún más en su reproche, señala nuevamente que lo peor de esta oscuridad formal es que tras ella no hay ninguna motivación, sino mero capricho o afán de impresionar, y separa aguas entre la idea de dificultad (favorable) y este hermetismo: “No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*. Y falta por decir de sus versos lo más notable: que no sólo a los que de afuera miran, son lóbregos y no entendidos, sino a los mismos autores que os escribieron; no lo encarezco. Ellos mismos, al tiempo de su ejecución, vieron muchas veces que era nada lo que decían (no me nieguen esta verdad), ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico, y a truco de gastar sus palabras en bravo término las derramaron al aire sin consignarlas a algún sentido, o bien el furor del lenguaje los forzó a decir despropósitos que no pensaban, y por no alterar las dicciones los consintieron. Y cuando las sentencias y cosas que se dicen desvarían, es lo mismo o peor que si no se entendiesen, porque no dan luz a lo escrito, sino mayor ceguedad” (134). Y vuelve a repetir que en este estilo ni siquiera hay un mérito en el esfuerzo del autor: “Vendernos la oscuridad por estudiosa y difícil es astucia de que resultan al que engaña notables útiles entre oyentes sencillos, porque

baptiza la ignorancia y pereza con título de diligencia e industria con vilísimos velos de locución no sólo encubre defectos y culpas, sino da a creer al simple que son todas ingeniosidades, a la manera que un manto rebozado suele prometer y mentir hermosura celando fealdad” (141). Finalmente, remata con una comparación respecto a la *creatio ex nihilo*: “el escribir oscuro no sólo es obra fácil, sino tan fácil que sin obrar se adquiere; y aun puedo decir que no es obra: tan lejos está de ser difícil operación. Dios no crió tinieblas, ni las tinieblas requerían creación; bastaba no criar luz para que las hubiese, donde ella falta se hallan. Así, para que redunde oscuridad en los versos, no es conveniente poner cuidado antes descuidarse en ponerle. Dar luz es lo difícil, no conseguirla, fácilimo” (142). Como se observa, entonces, en el desarrollo de sus argumentos observamos que pone mucho énfasis en que para él la oscuridad formal es la negación de la poesía, en cuanto a creación, esfuerzo y comunicación, y acusa el vacío en que se basa: no decir nada es considerado un defecto.

Volvemos nuevamente a 1614, al “Parecer de don Francisco de Córdoba, [abad de Rute], acerca de las ‘Soledades’ a instancia de su autor”, que concierne, además de la Soledad Primera, parte de la segunda. Su opinión es bastante favorable, y sólo reprocha la oscuridad: “cuán loable y para ser procurada en las narraciones es la perspicuidad, tan culpable, y para ser huida es su contraria la oscuridad”, una oscuridad que no nace de la brevedad o parquedad, sino de la “demasía de tropos, y esquemas, paréntesis, aposiciones, contraposiciones, interposiciones, sinécdoques, metáforas, y otras figuras artificiosas, y bizarras cada una de por sí, y a trechos, y lugares convenientes; mas no para ser amontonadas” (en Pariente, 31-2). El efecto de este abigarramiento es contraproducente, “como las Damas que por mucho afeite ofuscan su hermosura” (32), y también tiene conciencia de que esta opción le llevará a ser leído sólo por muy pocos, sólo los más doctos.

De entre las demás posiciones que continúan surgiendo (entre otras, un examen del “Antídoto” en el que el Francisco de Córdoba defiende más decididamente a Góngora, así como poemas y comentarios de Lope y su grupo, ataques de Quevedo y otras cartas de admiradores y detractores), me interesa mencionar los “Discursos apologéticos por el estilo del ‘Polifemo’ y ‘Soledades’” (1616 ó 1617), de Pedro Díaz de Rivas. Basado en los tratadistas clásicos (y considerando además que nuestro autor es

digno de tales comparaciones), distingue además cuáles son los elementos propiamente novedosos de este estilo (voces “peregrinas”, tropos frecuentísimos, hipérbatos y oscuridad), y separa la reprochable oscuridad que tiende al equívoco y a la ambigüedad de aquella que sirve para hacer más sublime el discurso, para encaramarlo y dejarse admirar. Los problemas de incompreensión, en este caso, serían achacables al lector, si es que éste no conoce la filosofía, historia y fábulas referidas en los poemas. Según Rosa J. Bird-Swaim, “denuncia una estética que sirve un propósito primordial de deleite que se logra en el ejercicio y esfuerzo por parte del lector al reconstruir el significado, en contraposición a un deleite inmediato causado por un discurso fácil que no necesita interpretación” (140). Algunos años después también se manifiesta el ya mencionado Francisco Cascales, que en sus Cartas filológicas critica el caos producido no por la ignorancia del lector sino por la colocación y abuso de las palabras en este autor. Preocupado al igual que Jáuregui de la extensión de estas modas, señala que la oscuridad sólo es excusable en cuatro ocasiones: “cuando proviene de una doctrina exquisita”, “cuando alguna palabra ignorada de los hombres semidoctos oscurece la oración”, “cuando queremos con ella disimular algún concepto deshonesto y torpe, porque no ofenda las orejas castas” y “en los poetas satíricos; porque como ellos tiran flechas atosigadas a unos y a otros, y les hacen los viciosos tragar la reprehensión como píldora, la doran primero con la perífrasis intrincada, y fingiendo nuevos nombres, para que quede disimulada la persona de quien hablan satíricamente” (Pariente, 179). Fuera de estas situaciones, “siempre es viciosa, siempre es condenada de los retóricos a quien toca el juicio de este pleito. Y así todos la debemos impugnar como a enemigo declarado, aborrecer como a furia del infierno, evitar como peste de la poética elocución” (180). En el caso al que se refiere (específicamente el Polifemo), ninguna de éstas se cumple, pues se olvidan los tres preceptos fundamentales de la poesía, enseñar, deleitar y mover, ya que “la oscuridad cierra a cal y canto las puertas de los tres oficios, porque ¿cómo será enseñado el que no entiende tal cosa?, ¿cómo deleitará el que no es entendido?, ¿cómo moverá los ánimos al lector, que se queda ayuno de cuanto lee, una vez y otra?” (182). Con estas interrogantes me detengo, en el momento en que los estudios, panfletos y sátiras tienden a amainar y dan paso a otro tipo de acercamientos, el de los comentaristas como Joseph de Pellicer, García de Salcedo Coronel, Andrés Cuesta y Martín Vázquez

Siruela, que le dan un nuevo status a las Soledades, y asumen la misión de ir despejando muchas zonas oscuras con el fin de preservar su capacidad significativa en el tiempo. Sólo quisiera agregar, para finalizar este recuento, uno de los muchos poemas satíricos que Quevedo dedicó a Góngora, su “Receta para hacer Soledades en un día”. La primera estrofa: “Quien quisiera ser culto en sólo un día, / la jeri (aprenderá) gonza siguiente: / *fulgores, arrogar, joven, presiente, / candor, construye, métrica armonía*” (Poemas escogidos, 339) ya explicita dos de los procedimientos que Quevedo critica, la ridícula hipérbaton que parte una palabra, y especialmente, como seguirá en las siguientes estrofas, el uso de vocablos rebuscados. Pero lo más importante es que, al detectar y reducir esas técnicas, propone que la supuesta dificultad de composición de la obra está, en verdad, al alcance de todos, con lo que se suprimiría la pretendida distancia del autor respecto del vulgo. Ése es, al menos, el panorama que se pinta al final del texto: “Que ya toda Castilla / con sola esta cartilla, / se abrasa de poetas babilones, / escribiendo sonetos confusiones; / y en la Mancha pastores y gañanes, / atestadas de ajos las barrigas, / hacen ya cultedades como migas” (340).

Este panorama de opiniones tan disímiles, que sólo he mostrado parcialmente, es clasificado por Joaquín Roses para proponer una poética de la oscuridad gongorina. La primera relación que establece es la que existe entre la erudición, el elitismo y el hermetismo, cuyas raíces ya conocemos: “La pertinencia de la confusión verbal en asuntos de religión, misterio o erudición, aparece predeterminada por la dualidad horaciana *res/verba*” (102). La segunda es la relación entre oscuridad y furor poético, el que es criticado y opuesto al ingenio. Luego menciona la problemática en torno al género de este poema, pues se critica la oscuridad ocupada para asuntos humildes, y la mezcla entre un estilo grave con expresiones vulgares o humorísticas, y finalmente la dualidad horaciana, en el sentido que la oscuridad negaría la posibilidad de sacar provecho del texto o bien, siguiendo la línea agustiniana, propiciaría una comprensión más intensa y de mayor deleite. Roses resume esta poética con todos estos atributos: “elitismo literario, erudición poética, hermetismo, furor poético, magnificencia de estilo, elevación de la lengua, transformación de géneros convencionales, quiebra del decoro y preponderancia del deleite” (188).

Luego de esta abarcadora definición podemos recoger algunas conclusiones, y la más evidente es constatar no sólo la pasión y complejidad del debate poético de la época, sino el rol central que tenía el problema de la oscuridad. Este tema nunca es obviado, y de hecho está bastante asumida la necesidad o ventaja de que el poema cuente con un grado de hermetismo, aunque varíen las opiniones sobre cuánto y cómo. Estas posiciones, ciertamente, arrancan de la tradición clásica, y de ello se vale el estudio de Rosa J. Bird-Swaim para proponer que la poética de Góngora es básicamente una reinterpretación de los modelos prescritos por aquellas autoridades: “no es una novedad: es el resultado de una exaltación de la erudición que se ha venido perfilando dentro del pensamiento humanista y que los poetas cultos explotarán como recurso expresivo” (98). Sin embargo, no es menos cierto que una obra de esta magnitud y radicalidad necesariamente rompe con su contexto, como demuestra la agitación de los teóricos que, por más que recurrieran a los presupuestos clásicos, rara vez acertaron con rescatar la originalidad de estas Soledades. Esto queda claro, por ejemplo, en el debate sobre el género de un poema que claramente trascendía ese tipo de divisiones antiguas, y sobre el que poco tiempo después Juan Espinosa Medrano (en su Apologético en favor de don Luis de Góngora príncipe de los poetas líricos de España contra Manuel de Faria y Sousa caballero portugués, de 1660) ya decía que no correspondía imponer criterios de la épica en este género lírico. Como plantea Micó, si hay algo que comprueba esta polémica es que la obra de Góngora es “extraordinariamente antipreceptiva y caprichosa, porque don Luis se propuso una serie de retos inventivos, dispositivos y elocutivos que, con las normas literarias en la mano, aun con las de manga más ancha, eran injustificables y hacen totalmente comprensibles las reconvenciones de los amigos, la recalcitrante oposición de Jáuregui o los remilgos expresivos de sus comentaristas más devotos” (34). No sorprende, entonces, que, como muchos críticos piensan, con esta escritura quedaban sembradas muchas cualidades propias de la poesía moderna: “al mismo tiempo que acogía la tradición y se instalaba en ella, la poesía de Góngora aventuraba nuevos rumbos en la consecución de una poética enigmática que presagiaba al poeta-demiurgo moderno” (López Bueno, 183). Robert Jammes también comparte este tipo de valoración de su carácter rupturista e innovador tanto del poema como de sus defensores: “para nosotros, modernos, sumamente interesante: la idea de una poesía radicalmente nueva, el derecho, para el

poeta, a hablar otra lengua, y finalmente el concepto de ‘lenguaje poético’. En vez de partir de las normas clásicas para, laboriosamente, demostrar la belleza de las *Soledades*, hubo unos cuantos apologistas que se fundaron, al contrario, sobre la belleza del poema para reivindicar el derecho a librarse de los antiguos preceptos” (en su prefacio a *Roses*, xv). Un punto muy valioso es justamente la nueva concepción que existe sobre la necesaria adecuación entre expresión y referente, que *Roses* relaciona con estas palabras tomadas del “Examen del Antídoto” de Fernández de Córdoba: “La poesía principalmente lírica tomó el nombre del instrumento y del canto, que por eso se llama mélica (según se ha dicho), y así debe imitar en todo a la música, en la cual el que más diestro es, nunca hace pie mucho en un tono, por difícil y artificioso que sea, sino procura de variarlo, y confundirlo con otros para deleitar con la variedad al auditorio” (*Roses*, 133). Si efectivamente echamos una mirada a la música de esa época, en particular la italiana, tendremos un buen referente en las disminuciones de los madrigales, o sea, en las ornamentaciones (escritas o improvisadas) que el cantante o instrumentista realizaba sobre una composición conocida, con el fin de dar muestras de virtuosismo, y consiguiendo líneas musicales tan enrevesadas como cualquier verso de este poema gongorino.

Este afán artificioso y formalista es, por otra parte, uno de los desafíos que impone esta obra: “¿cómo justificar el ornato, la belleza por la belleza misma, cuando todo el panorama crítico ha venido justificando la finalidad poética en la presencia de un contenido, fábula o doctrina que presume la claridad o inteligencia del mensaje, rechazando tajantemente todo intento de complicación estilística en nombre del hedonismo creador?” (Bird-Swaim, 81-2). Por supuesto que muchos prefirieron alegar que sólo existía un vacío de contenido, o nihilismo poético, según Marcelino Menéndez Pelayo, pero creo evidente que, por el contrario, en la propuesta de Góngora hay un rescate a la esencia más profunda de la poesía: la capacidad de transmutar la esencia de los objetos referidos (sean nobles o vulgares) a través del lenguaje. No podemos, entonces, hablar de gratuidad o capricho cuando una operación de este calibre consigue (quizás a pesar de la voluntad del autor) liberar a los significantes de las restricciones del contenido para que estos les doblen la mano, o que incluso ellos provoquen un nuevo rebasamiento del sentido. En este proceso, por cierto, la oscuridad es el eje que marca la

mirada hacia el lector, que le impone la necesidad de ser activo e internarse por su propia cuenta y riesgo. Como indica Ramón Menéndez Pidal, Góngora concebía la oscuridad como promotora del valor estético de la especulación, a la vez que actúa como incitante sugestivo, pidiendo al lector no la simple recepción pasiva de la belleza poetizada, sino la cooperación con el poeta, escrutando, bajo las sombras, ocultas posibilidades de hermosura” (en Rico, Historia y crítica de la literatura española. 3. Siglos de Oro: Barroco, 101). El juego del ocultamiento fomenta “el placer descubridor, tan atractivo en la caza o en la adivinanza popular o en la alta investigación científica” (101-2), tras las cuales encontraría no verdades del pensamiento, sino de la imaginación. Pues ése es finalmente el mayor valor de esta oscuridad: nos permite acceder a verdades que son imposibles de transmitir con el lenguaje cotidiano, y que sólo se encuentran en la tensión entre las palabras, en los repliegues de los versos. A fin de cuentas, prevalece una alta valoración de la lectura como una instancia reservada sólo para algunos pero ofrecida como un momento de singular densidad y complejidad.

4. Neoplatonismo, claridad y oscuridad.

Hans Robert Jauss observa (en Experiencia estética...) la profundización de la autonomía poética que ya se presentaba en los trovadores en el paso al Renacimiento. En este período, la revalorización del pensamiento neoplatónico no sólo significó una liberación respecto a la obligación de imitar a los clásicos, sino una noción más poderosa de las facultades poéticas. Así lo establece August Buck cuando recoge las consideraciones de Escalígero, para quien “El poeta es creador tanto de otras naturalezas como de diferentes destinos, y se convierte a sí mismo, por ello, en otro Dios” (57), Marsilio Ficino, quien señala que el poeta sólo obedece al furor divino por sobre la formación cultural y las normas artísticas, y Girolamo Fracastoro, quien determina que la poesía no debe proporcionar ni deleite ni enseñanza, ni tampoco transmitir conocimientos como lo hacen la filosofía o la ciencia (58-9). La presencia de estas consideraciones, así como otras ya citadas del contexto español, justifican mi interés por separar de la recopilación de la sección anterior las opiniones de uno de los comentaristas, Martín Vázquez Siruela, quien en su “Discurso Sobre el estilo de Don Luis de Góngora i el Carácter Legítimo de la Poética” (enviado a García Coronel de Salcedo (en 1645 ó 1648)), abre una área de reflexión que me interesa en la medida que luego ha sido seguida por muchos críticos y poetas en el siglo XX, y plantea elementos de juicio adicionales con los que se podría evaluar la oscuridad de las Soledades.

Uno de los argumentos que este autor utiliza para justificar el valor de la obra de Luis de Góngora es que éste sería un caso en el que el poeta ha sido poseído por el furor poético: “Porque el ímpetu i elevación Poética, si oymos a Platón en el mismo diálogo, es de tanta fecundidad, que colmando al Poeta, en quien imprime su primera eficacia, de allí se refunde al intérprete, i del intérprete pasa después al auditorio, como una cadena de muchos eslabones, que todos se enlazan del primero” (Vázquez Siruela, 105). Esta idea, como se recordará, ya estaba presente en Luis Alfonso de Carvallo, quien considera absolutamente necesaria esta inspiración, la “vena”: “vn afflato y espíritu, y como diuino furor y vna alentada gracia, y natural inclinacion, que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas. Sin lo qual no podra hazer ninguna poesia, ni la armonia de sus ca[n]tos recreará nuestros animos” (II, 184), por más que el vulgo la considere “vna fantasia y loco debaneo” (II, 191). Esta elevación, que por supuesto obliga

al poeta a separarse del mundo terrenal, le da licencia para sus experimentaciones en las que se ve trascendido por el ímpetu: “porque si obrar no es tanto con fuerzas humanas quanto por éxtasis i arrebatamiento de las estrellas, que saca de sí el espíritu Poético i lo lleva donde no sabe, tan retirado de sí mismo que él propio se admira después que cesó aquel impulso, i se desconoce en sus mismas obras” (Vázquez Siruela, 93). Ello le otorga a sus creaciones un carácter autónomo respecto de la realidad material, pues no es a ella la que estaría tratando de aludir, sino a otra, la del mundo ideal.

Es esta relación de las Soledades con el neoplatonismo la que estudia R. O. Jones, planteando que sería el principal sustrato filosófico de Góngora. Para ello, muestra la imagen de plenitud que tiene la naturaleza en estos versos y las referencias musicales, relacionadas con la idea de armonía universal: “For Plotinus, man-made music is a reflection of the unheard music of the universe, and he frequently falls back on musical analogies to explain his conception of the cosmos” (8). El poema, en ese sentido, reflejaría la búsqueda por alcanzar la verdad que se esconde, la cual para Plotino debe ser convocada adecuadamente: “The prayer is answered by the mere fact that part and other part are wrought to one tone like a musical string which, plucked at one end, vibrates at the other also” (en Jones, 8). Podríamos relacionar esta visión con lo que ya planteaba Pinciano, en el sentido que el poeta debe inventar un segundo cosmos más perfecto que el de la existencia física, al igual que Carrillo, en el que según Shepard se observa la idea de que “la literatura no imita la naturaleza física, sino una segunda naturaleza en la que reina más lo posible que lo auténtico” (190). Esto se condice naturalmente con lo que el propio Vázquez Siruela comenta, en el sentido que la poesía puede dar cuenta de este mundo ideal: “Así pues como la correspondencia natural deste arte con el cielo es más estrecha que en las otras” (94).

Esta posible tendencia irrealista, considerada por Manuel Muñoz Cortés como propia del culteranismo (en Parker, “‘La agudeza’...”, 45) es ejemplificada así por Dámaso Alonso: “Todo el arte de Góngora consiste en un doble juego: esquivar los elementos de la realidad cotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, del mundo físico o del espiritual, y que sólo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados” (Estudios y ensayos gongorinos, 90), que siempre corresponden a un referente muy específico: “Automáticamente, tiende a

arraigar cualquiera de las formas de la vida en el cielo fijo de la representación mitológica” (100). Esto es compartido en distinto grado por Pedro Salinas, que en este proceder ve el reconocimiento “de la insuficiencia poética de la realidad. (...) Hay que transformar la realidad, transmutarla a otro tipo de realidad poética, material, plástica, sí, no ideal (en Jammes, La obra poética..., 509), y por Jorge Guillén, quien sí resalta la creación de un nuevo mundo: “La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creciendo una realidad mucho más hermosa. Realidad segunda, que se muestra y no se muestra” (55-6). Emilio Orozco, por su parte, ve un doble impulso, en que a la vez que se siente atraído por la realidad, está “huyéndola, evitando el presentar las cosas directamente o referirse a ellas con un simple sentido nominalista” (85). Severo Sarduy, en tanto, centra su mirada en los efectos de la hipérbole: “Todas las *Soledades* no son más que una gran hipérbole; las figuras de retórica empleadas tienen como último y absoluto significado la hipérbole misma. Debíamos preguntarnos si el barroco no es, esencialmente, más que una inmensa hipérbole en la cual los ejes de la naturaleza (...) han sido rotos, borrados” (“Sobre Góngora, la metáfora al cuadrado”, Obra completa II, 1156). Retomando a Alonso, hay un reproche a la intención de ordenar el caos del mundo en el poema y lo considera un freno en su búsqueda: “algo que es general a todo el sistema del gongorismo: su lamentable limitación y su vejez. Hemos visto a Góngora en constante huida de la realidad. Pero no para lanzarse a profundos, a inexplorados espacios estelares, ni para intuir nerviosas, vírgenes, momentáneas asociaciones de sensibilidad. Es una fuga que tiene su trayectoria fija, y un refugio al alcance de la mano. Y este refugio está construido con los materiales más estáticos, fraguados ya, filtrados, invariablemente, a través de la sideral lentitud de los siglos: mitología, ciencia antigua, ciencia popular...” (Estudios y ensayos gongorinos, 112). Creo, sin embargo, que es un error considerar que el mero hecho de recurrir a conocimientos asentados en la tradición signifique una búsqueda de protección; antes bien, dada la forma y el lenguaje del poema, en las *Soledades* no consigo ver estabilidad, sino tensión y riesgo, pues los referentes ocupados no son un punto de apoyo, sino que también se ven alterados y entran en movimiento.

Frente a estas posturas, hay muchos críticos, como D. R. Carne-Ross y especialmente Robert Jammes que plantean que es un error ver en Góngora un

alejamiento del mundo. Este último piensa que, por el contrario, el valor de esta obra está en el modo en que se refiere a la ruralidad española del siglo XVII: “Góngora, contrariamente a lo que suele afirmarse, no pretende enriquecer poéticamente una realidad mediocre añadiéndole toda clase de evocaciones espléndidas pero exteriores: es en esa misma realidad en la que encuentra, la mayoría de las veces, el origen de su emoción estética porque sabe, infinitamente mejor que todos sus contemporáneos, descubrirla y saborearla. (...) Con Góngora asistimos al descubrimiento de un universo hasta entonces inexplorado por los poetas, que él es el primero -y durante mucho tiempo será el único- en conocer” (La obra poética..., 515). Su mérito sería encontrar las potencialidades poéticas dentro de lo cotidiano, y hacerlos trascender: “Góngora fabrica con todos esos elementos sencillos y reales una campiña soñada, unos bosques idílicos y un mundo rústico más cercano, al fin de cuentas, de la pastoral que de la realidad” (518). De otro modo, se reduciría al poeta simplemente a un “retórico hábil y minucioso que pule sus metáforas y las ensarta, obstinadamente, en la misma trama bimilenaria, inmutable desde Homero” (510).

Hay una tercera manera de mirar esta relación entre el poema y la realidad, que plantea Andrés Sánchez Robayna en su artículo “Gongora y el texto del mundo”, y que me interesa en la medida en que resalta la autonomía del texto poético y un tipo de relación más dinámica frente al mundo sensible. A partir de la metáfora de la naturaleza como un libro que los hombres descifran, concluye que igualmente el libro debe constituir un mundo nuevo, creado por el poeta, en el que naturalmente una de sus características constituyentes será la artificialidad: “En la medida en que la realidad aparece pensada, reconstruida, *doblada* en un texto que aspira a ser, él mismo, un mundo, los caracteres de ese texto habrán de ser y parecer necesariamente artificiales. La modernidad de Góngora reside en la *conciencia* de ese artificio, de esa representación del mundo que acaba siendo, ella misma, un mundo” (Silva gongorina, 54). Esta idea me parece muy atractiva, en el sentido que se eleva el status de la creación poética, que ya no necesita depender ni del mundo de las ideas ni del mundo sensible. Sí se valdrá de ellos, por supuesto, pero para crear otra realidad con su propio peso, en el que la combinación será la matriz determinante; “el mundo es un espectáculo que la imaginación vuelve asombroso”, como observa al respecto Octavio Paz (“Un poema de

John Donne”, Excursiones, 97). En estas condiciones, el uso de un lenguaje no directo, enrevesado, transgresor, es esencial para resaltar que no estamos aquí enfrentados a las condiciones normales en que el lenguaje es ocupado sólo como moneda de cambio para la vida práctica. Al tomar consciencia de sí, la poesía es capaz de ofrecer un reflejo: “brillo, reflejo, reflexión, ‘imagen especular’; para decirlo con Severo Sarduy: el lenguaje barroco adquiere ‘una calidad de superficie metálica, espejeante’. Artificialidad. La realidad aparece constantemente leída por la cultura (...): éste es el elemento ‘reflexivo’, hipercultural, que Roland Barthes atribuye al gongorismo” (Sánchez Robayna, Silva gongorina, 54). Así, en este nuevo espacio son justamente los elementos literarios los que ayudan a crear la ilusión de una realidad, y, en igualdad de condiciones, pueden volver a dialogar con la naturaleza: “El libro es aquello que ‘rehace’ a la naturaleza; el libro, la escritura, el texto, no aspira ya a conocer el mundo (o no sólo), sino a reconstruirlo por espejo” (56). Me limito a ofrecer una variante: la imagen caleidoscópica que ofrecen las Soledades no es la de sólo un espejo, sino de muchos. Ésa la conquista, y a la vez la angustia, que Cuesta Abad formula como “un *pathos* que, confundido con los esquemas de expresión, deja entrever el contenido de una conciencia poética en que la naturaleza y el hombre, transformados y desintegrados en las infinitas correspondencias de sus apariciones metafóricas, protagonizan una representación teatralizada y formalizada de la realidad” (98). La poética de Góngora, basada en elusiones, referencias y voluptuosidad, más allá de cualquier jactancia, es muestra de una concepción del mundo y del lenguaje como cajas con doble fondo, donde siempre hay algo más allá que podemos encontrar.

Es posible observar impulsos paralelos en poéticas contemporáneas, como demuestra el análisis que Jauss hace de la Oda III de La Maison de Silvie (1624) de Théophile de Viau, donde detecta el principio poético de la *diversité*, que consiste en que cada aspecto del poema requiere de la forma específica que le sea más adecuada para su descripción: la técnica del poeta consiste en adornar aquellos rasgos de su objeto que le parecen dignos y elevarlos metafóricamente o mitológicamente (Experiencia estética..., 355-6). Esta transformación produce un movimiento discontinuo: el propio objeto queda reducido a motivo, se crea un nuevo y bello desorden, del que las Soledades también son una excelente muestra, y en las que subyace, al igual que en de Viau, un trasfondo platónico, pues todos estos fragmentos que aluden a la realidad concreta tienen como fin llevarnos

al mundo mítico y verdadero. Por otra parte, es importante recordar que estamos en un período en que “La representación óptica sustituye a la filosófica, y lo sensitivo reemplaza a lo conceptual. Se produce así una concepción escénica del mundo, del espacio, del tiempo y del yo” (Micó y Siles, 10). En ese contexto, Giambattista Marino planteará que el objetivo del poeta “es lo prodigioso. Quien no sepa causar asombro, que se dedique a almohazar caballos” (en Buck, 70-1). Dentro de la estética barroca, el gusto por la novedad, la sorpresa y los efectos, e incluso el engaño, produce, a juicio de Buck, un cambio fundamental respecto a los precedentes clásicos: “Como en la metáfora engañosa sólo se propone regocijar, sin que la verdad desempeñe ningún papel, queda desgarrado el lazo tradicional que unía el *prodesse* y el *delectare*. Tras la mentira poética no se oculta ya la verdad útil, y Tesauro recomendó la mentira por sí misma, como la forma más sublime del arte expresivo barroco. Con ello, se alcanza en la teoría el punto culminante de la retorización barroca de la poesía. En la embriaguez del *metaforeggiare* - la expresión fue creada entonces-, el *verbum* ha desplazado totalmente a la *res*; las cosas no son sino un estímulo para jugar con las palabras” (73). Esta valorización de la autonomía poética irá de la mano con la liberación de la tradición que Marino sintetiza así: “La verdadera regla consiste en romper, en el momento adecuado y en el lugar preciso, las reglas, y adaptarse a los usos en curso como al gusto del siglo” (en Buck, 70).

El otro gran tema que arranca de los planteamientos de Martín Vázquez Siruela es el de la claridad, que también tiene una raíz platónica, y que es coherente con su labor de comentarista, la de intentar iluminar las oscuridades del poema. Joaquín Roses señala que este autor, a contrapelo de otras opiniones, insiste que la estética de Góngora “no se basa en un afán oscurantista, sino en todo lo contrario: en un juego semántico y sintáctico claramente preconcebido en donde ha habido una selección que se regula por los criterios poetizables de los vocablos, y no por ser extraños y rimbombantes. Hay una claridad estética en la concepción del poema, su construcción se dirige a un blanco de luz donde se pretende la mejor definición de la alusión poética, la más exuberante, y, por lo tanto, la más clara” (194). Vázquez Siruela también sostiene que la figuras retóricas propician la claridad: “Porque todo esto acumulado, dizen, haze confusión i ocupa los pasos a la inteligencia. Mas como todos estos ornamentos sean lumbres de la oración, i como tales

enseñan los Retóricos que la iluminan i hazen espléndida, quien afirma que de aquí naze su obscuridad, forzado confiesa de camino que se enbaraza en la copia de luz, i que la noche más está de su parte que en los objetos mismos” (100). Como ya se veía en los párrafos anteriores, está la idea de que el poeta es capaz de iluminar los objetos con su mirada, y de este modo lo que en la superficie podrían parecer extremos repugnantes, son elementos necesarios para conseguir “aquello que entre los Latinos se llama *perspicuitas*, entre los Griegos *diafaneia*, i nosotros podemos decir *transparencia*, es una claridad de ningún fondo, como una tela de luz mui delgada i de raros hilos, que admite los ojos i francam[en]te los dexa pasar a los objetos que tras ella se esconden. Mas *esplendor* es mucha luz condensada, que detiene la vista i aun la haze volver atrás si no es mui valiente, i quando lo es, abiendo de penetrar por fondo, como por un piélago de luz, llega más tarde a los objetos” (100). Con esta hermosa imagen, el poema se constituye en una ventana que conecta un mundo con el otro, y que sólo pueden abrir quienes estén preparados, los que comprendan que no es la oscuridad la que los ciega, sino la luz que transmite el poema.

De este impulso se valdrá siglos después Dámaso Alonso en su empeño por revelar a Góngora. Al ofrecer su minucioso estudio descifrando los cultismos, despejando las dificultades léxicas y gramaticales, ordenando la trama, está permitiendo la posibilidad de que el lector salte los primeros obstáculos y puede enfrentarse directamente al potente sentido del poema, en el que la oscuridad es limitada y sí hay cabida para la comprensión. Con esta perspectiva llega a juzgar que las oscuridades que prevalecen “Son los fracasos del poeta. Fracasos expresivos, unas veces, porque la imagen, sin asidero ninguno del lado de lo real, queda tan vaga que podría cubrir a multitud de objetos, o la alusión es tan velada que nadie la podrá perseguir. Fracasos gramaticales, otras veces, porque, forzado el idioma, ha venido a caer en la anfibología o el anacoluto” (Estudios y ensayos gongorinos, 89). Y haciéndose eco de las palabras de Vázquez Siruela, clama: “No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de una lengua de apurada perfección y exacto engarce gramatical, donde las imágenes aceradas han apresado y fijado las más rápidas, las más expresivas intuiciones de nuestra realidad eterna. ¡Difícil claridad que nos satisface, que nos sosiega con un placer cuasi matemático, la de la poesía de Góngora, de esta poesía que es la más

exactamente clara de toda la literatura española! Hay que añadir, en seguida, a la claridad de expresión la claridad del objeto representado, la luminosidad del mundo poético gongorino. Claridad ésta de íntima, profunda iluminación” (90). Esta vehemente defensa surge con la intención de rescatar la figura de un desprestigiado y olvidado Góngora a comienzos del siglo XX, para lo que era necesario borrarle precisamente la poco atractiva etiqueta de oscuro. A ella se suma, en términos similares, Federico García Lorca: “¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso. Pero para llegar a él hay que estar iniciado en la poesía y tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias metafóricas” (en Bird-Swaim, 196). De manera un poco más compleja, José Lezama Lima también se refiere a la luz gongorina, como una transmisión de la luz divina: “Pregonero y relator de la gloria alza en sus manos las formas del esplendor para que Dios y las criaturas las reencuentren y contemplen. Pregona para que sean contemplados en la luz (...) La luz de Góngora es un alzamiento de los objetos y un tiempo de apoderamiento de la incitación. (...) La luz que suma el objeto y que después produce la irradiación” (98). Tampoco cree que esta poesía pueda ser entendida a cabalidad, que pueda ser domesticada: “esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido” (99). Es un sentido que nos sobrepasa, y por eso es inabarcable: “Ese golpe de luz es el que nos obliga a torcer el rostro, y somos entonces nosotros los que confundidos, creemos en el añadido o ciempiés de la interpretación. Por el contrario, otorga el único sentido, la plenitud para alancear momentáneamente una pieza fija del gusto o el invisible descolgarse del pez, y nuestra confusión, ya hecha enigma, no es menor” (101).

Llegado a este punto, sin embargo, la pretensión de que las Soledades se explican con tanta facilidad una vez descubiertas sus claves me parecería demasiado simple. Como demuestra Lezama Lima, el tipo de verdades que están en juego van más allá de lo que la agudeza conceptista podría ofrecer, pues hay un referente que se resiste a ser aprehendido. Tiendo a pensar que estas herramientas para esclarecer las elusiones son sólo útiles hasta un cierto punto, y valdría preguntarse qué rol juegan la explicación y la

paráfrasis dentro de la comprensión. No puede negarse que constituye un avance conocer el origen de algunos términos o reconstituir una secuencia sintáctica de un modo más claro. Pero también es un riesgo para un lector cómodo pensar que esta nueva versión simplemente reemplaza la original, como si la forma del poema respondiera a un simple deseo de complicar innecesariamente. Habría que pensar, por el contrario, que esa complicación es necesaria, como parte de una demora que no es una mera etapa, sino que constituye el conocimiento mismo que ofrece el poema. Es más, al revisar la cantidad de páginas que se continúan escribiendo con interpretaciones pendientes sobre tal o cual verso, pareciera que el poema tiende a oscurecerse, pues las capas que se van descubriendo no se quitan, sino que se suman, y mientras más se avanza se comienza a entender que los velos que restan por quitar son infinitos. Sólo se comprueba, como plantea Miguel Casado, la inasibilidad del mundo gongorino: “cuando se cree hallar la clave de ese código de sustituciones, no se llega a otro sentido que el propio cifrado y descifrado, que la distancia entre los lenguajes, la creación de un mundo lingüístico exclusivo” (Esto era y no era, 295), creado con un lenguaje cuya ventaja es esa misma exclusividad: “no tener hablantes, ser patrimonio privado del poeta, piedra básica del hermetismo de su lenguaje” (296). Por eso creo que es necesario volver a la oscuridad, no negar su existencia, sino afirmarla, e incluso defenderla volviendo a lo que planteaban Góngora y algunos de sus contemporáneos. Gracias a que ha sido buscada con toda radicalidad, esta oscuridad nos invita a acceder a un misterio que está por sobre las referencias cultas que haya incluido el autor: gracias a la oscuridad este poema se vuelve inagotable.

Quizás se debería acceder a un tercer grado de relación con este poema. Tal como el músico que primero estudia, anota y repite cada frase hasta olvidar ese aprendizaje para después poder tocar de memoria y con soltura, el lector debería intentar comprender y absorber esas claves para luego despojarse de ellas y renunciar a entender el poema, para sumergirse nuevamente, de manera más profunda, en su oscuridad, y disfrutar de ese saber confuso pero tan fértil, que nos remite a ese primer acercamiento, en el que fuimos cautivados por sus enigmas. En ese momento, la separación entre lectores cultos e incultos quizás ya no tenga tanta importancia, pues ambos, enfrentados con igual desnudez e ignorancia a estos versos, deberán intentar conseguir, como indica

John Beverley, la visión nocturna que posee la lechuza que clausura la Soledad Segunda. Y ser capaces de descubrir aquellas flores que sólo nacen en la oscuridad.

Quiero finalizar con la interpretación propuesta por Mauricio Molho, respecto a la estructura general de las Soledades. En ella comenta la relación semántica entre las selvas y el género de las silvas, ambas como negación de toda estructura: “por un lado, la *selva*, paisaje natural, indómito, en que la vegetación crece libre en un desorden abigarrado de árboles, plantas, fuentes y flores”, “por otro lado, la *silva*, forma a-estrófica, dédalo de versos desiguales y de rimas encabalgadas, selva métrica, exuberante e indisciplinada” (Semántica y poética..., 48-9). Éstas, a su vez, se relacionan con el título: “La perfecta acomodación de la forma a la substancia yace en el *concepto* que encierra el título: escribir en *silva*, o en *selva*, es escribir en *soledad*, y, más exactamente aún, en *soledad confusa*” (45). Así, en los versos iniciales (“Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados” (edición de Jammes, 183-5)), establece el paralelismo entre los pasos del peregrino errante y los versos inspirados del escritor. Un peregrino que no sólo acarrea su condición de forastero, sino además, según la raíz antigua de la palabra, el atributo de lo precioso: “Al calificarse explícitamente de peregrino, el poeta señala su propia diferencia, la inigualable perfección de su genio, y, al mismo tiempo, su soledad” (Semántica y poética..., 55). Y cuyo errar es, en definitiva, el único hilo conductor en esta selva de formas y contenidos finalmente fundidos.

A partir de esta lectura quiero arrancar una última imagen de las Soledades, que también se relaciona con su desorden estructural. Estableciendo una transposición más de los pasos del peregrino, podríamos concluir que su errar es también el del lector en este verdadero laberinto, que no sólo Molho acaba de mencionar, sino que algunos de los contemporáneos de Góngora también encontraron, ya fuera como defecto, en el caso de Cascales: “Entrando pues en este crético laberinto pregunto, si la oscuridad ¿es virtud o vicio?” (Pariente, 174) y Jáuregui: “Síguese otro laberinto, donde no hay oración que se pueda entender lo de atrás adelante y lo de arriba abajo” (Pariente, 87), o como efecto positivo de su inspiración, cuando Juan de Caramuel Lebkowitz comenta que las musas de don Luis “son minuciosas y difíciles, entretejen las frases a través de elaborados

laberintos, adornan la oración con tropos y figuras de dicción, o mejor dicho, con meandros” (en Bird-Swaim, 159). Mucho después es Borges quien en un poema lo pone en boca del propio Góngora: “Hice que cada / estrofa fuera un arduo laberinto / de entretejidas voces” (Obra poética, 691). De haber sido escrita la última Soledad del yermo presupuestada por Góngora, el autor argentino lo hubiera corroborado, pues consideraba el desierto (y la soledad, en definitiva) como el mayor laberinto.

Como estudia Gustav René Hocke, esta figura típicamente barroca implica a su vez una vía de conocimiento: “¿Qué es lo esencial en el laberinto de las viejas culturas? El ser una metáfora ‘unificadora’ de lo previsible y lo imprevisible del mundo. El rodeo lleva al centro. Sólo por el rodeo se llega a la perfección” (El manierismo en el arte europeo, 193). Este rodeo lo podemos relacionar con la idea de una lectura que está perdida, probando todos los caminos y que sólo en ese deambular puede llegar a recorrer las verdades que los caminos rectos son incapaces de mostrar, y es así como quedan acopladas la oscuridad formal y conceptual de este poema. La paradoja es que, al tramar su obra de este modo, Góngora, en vez de cerrar su escritura la ha abierto, permitiendo los más variados recorridos, y entregándole la responsabilidad última al lector, que al comenzar su camino va dejando su mundo atrás y permitiendo la existencia de una nueva creación. Mientras más caminamos, más nos perdemos, menos sabemos y menos posibilidades nos quedan de poder abarcar algún día este poema. Mientras más pasos erramos en este laberinto, más olvidamos nuestro punto de partida y más desconocemos el destino, pero ya no lamentamos que se haya convertido en nuestro hogar.

5. Recapitulación.

Joaquín Roses, al intentar delimitar el concepto de oscuridad declara que “lo más inquietante del concepto es su capacidad para ramificarse: la oscuridad extiende sus cabellos como una gorgona: analizarla exige forzosamente hacer referencia a un cúmulo agobiante de problemas: la cuestión genérica, las dualidades horacianas *docere/delectare, res/verba, e ingenium/ars*, el hermetismo y el elitismo literario, los tropos y figuras retóricas, pues todos ellos están comprendidos en la naturaleza retórica y en la poética de la oscuridad” (89). Ésa es justamente una de las características más interesantes del hermetismo, según hemos venido estudiando: el modo en que se infiltra en distintos momentos del proceso poético. A continuación, aunque el hermetismo trovadoresco no haya formado un referente directo para la poesía del Siglo de Oro, me permitiré trazar algunas comparaciones que podrán dar cuenta de las modulaciones de la oscuridad a través del tiempo.

Con respecto a la figura del autor, al igual que en el siglo XII nos encontramos con la problemática del elitismo, que aquí se acentúa en la medida que el afán de distanciarse del vulgo es muy fuerte. El uso de los cultismos y figuras retóricas, y la oscuridad que de ellas resulta contribuyen a marcar esa diferencia, y su propia persona está más separada del resto de la gente, ya que no existe tanto ese contacto directo o indirecto que tenían los trovadores con su público, al menos en lo que se refiere a este tipo de composiciones. Es interesante también notar que, dado el nivel del debate literario, es esperable que el escritor sea capaz de defender con elaboradas teorías sus escritos, tomando prestado cuanto pudiera de las autoridades para apoyarse. Y en estas discusiones, como ya hemos visto, había un reconocimiento bastante amplio de la necesidad de la oscuridad, a diferencia de los trovadores, donde las opiniones estaban más divididas y ninguno planteaba abiertamente una defensa del hermetismo.

Por otra parte, la tan recurrida tradición grecolatina, y en particular las ideas neoplatónicas en boga, tienden a fomentar la idea del poeta como un ser en contacto con esferas más superiores, el que aspira a verse preso por el furor poético, que en cierto modo podría compararse a la *foldatz*, pero que aquí se torna más grave, no con ese carácter chispeante de los provenzales. Lo importante con respecto a este furor viene a ser la necesidad de manejarlo con mesura, para que no derive en excesos que, entre otras

cosas, provocarían una oscuridad innecesaria. Aquí es donde creo que la escritura de Góngora muestra su mayor valor, en esa radicalidad que lo lleva a dejar de lado la medida y los cálculos y expandir los límites del lenguaje poético, quizás hasta un punto en que ni él mismo sería capaz de reconocer lo escrito. Por más que haya existido un sostenido trabajo compositivo (del que dan cuenta las correcciones y su correspondencia), Las Soledades son una muestra de valentía literaria, cuya oscuridad extrema, pese a ser tan criticada en su época, ha resultado perdurable. Y es allí donde sí podemos encontrar una relación entre este autor y algunos de los trovadores: en la cantidad de energía y artesanía ocupados para un objetivo cuyos límites no exceden el espacio del poema. Severo Sarduy lo ejemplifica elocuentemente al señalar que, ante una estrofa de Góngora o Lezama se podría decir: “¡cuánto trabajo!” (que en el fondo implica decir: “¡cuánto trabajo perdido!”) y lo liga al juego y al erotismo entendido como tal, “cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje (...), sino su desperdicio en función del placer” (“Barroco”, Obra completa II, 1251).

En el plano de las obras mismas, como señalaba al inicio del capítulo, el formato escrito ha podido fomentar una obra extensa que puede ser releída y anotada, más allá de la huella en la memoria que habrá dejado una composición trovadoresca. Y si bien los textos ya no deben lidiar con la complejidad de la contraparte musical, sí se ven inmersos en una serie de consideraciones sobre el género literario al que pertenecerían, lo que, como vimos, le valió más de un reproche a Góngora. En cuanto a los estilos, podríamos citar la siguiente comparación de Martín Riquer: “El conocedor de la literatura castellana tendrá mucho adelantado si relaciona mentalmente el trobar clus al conceptismo y el trobar ric al gongorismo” (I, 75). Esta relación, de carácter más bien didáctico, es bastante factible si comparamos la predilección de los primeros por llegar a la claridad al final del poema, y cierta preferencia por el lenguaje popular, y la de los segundos por privilegiar la materia misma del poema y derivar en ocasiones en el sinsentido. Sin embargo, hay una interesante diferencia de carácter que debe notarse: el tono más festivo y divertido de los juegos ingeniosos conceptistas ciertamente se condice más con algunas composiciones del *trobar ric*, así como la gravedad y sentenciosidad del *trobar clus* se asimila un poco más a la profundidad de un poema como las Soledades. Otro matiz es que las composiciones del *trobar ric*, en un caso como el de la sextina, se parece bastante

a ciertas composiciones conceptistas, debido a su rigidez autoimpuesta, y ritmo regular, a pesar de que en el caso medieval estas características tienden a resaltar su arreferencialidad y complejizar extremadamente los significados. En el caso de Góngora, en cambio, para lograr esos resultados ocupa la silva, una forma más caótica y desestructurada. Allí la complejización semántica está conseguida principalmente por la concepción del poema como un espacio en el que todo está admitido, donde la mirada poética es capaz de integrar los elementos más elevados y los prosaicos, la lengua materna y la extranjera, y todo tipo de referencias cultas. Lo destacable, eso sí, es que el modo en que los combina implica siempre una pérdida de su esencia, como en toda mezcla: el idioma propio se torna extraño, los cultismos pueden resultar chistes, y en esta descontextualización se enriquece la textura del poema, en la cual lo ornamental pasa a ser irremplazable. En este tipo de obras prevalecerá una imagen que, a diferencia de la ausencia que ronda en muchos textos medievales, será la de la superabundancia, la del exceso de sonidos y significados que se derramará en el lector.

Finalmente, señalemos que la recepción que se presupone en estos textos implicaba en el conceptismo una capacidad de ingenio para poder captar las sutilezas conceptistas, y el conocimiento de aquellas referencias cultas que el autor creía esenciales para componer la trama de su obra. Al igual que Raimbaut d'Aurenga, que prefería un público cultivado antes que numeroso, estas obras se daban a conocer en círculos de conocidos que estuvieran precisamente capacitados para ello, y que fueran capaces de evaluar hasta qué punto su obra era digna de la tradición en la que se querían inscribir los poetas. Por lo mismo es que, a lo largo del tiempo, el conjunto de notas realizados por los comentaristas se fue adosando al mismo poema, y ya es casi inconcebible la lectura de las Soledades sin un aparato crítico, lo que por supuesto redundará en una determinada actitud del lector que quizás piense que un deleite estético más inocente le estará vedado. Pero la función de las notas puede igualmente propiciar una lectura más intensa, en la que una vez cubiertos los vacíos que pueden interrumpir la fluidez de la lectura comenzará el verdadero paladear de las palabras y el reconocimiento del tramado conceptual de Góngora. Es por eso que, como señalaba, el lector debería tender a enfrentarse al poema siendo capaz, en última instancia, de dejar de lado todo el apoyo referencial. Al final lo más importante de este texto (como vimos que planteaba Cuesta Abad al comienzo de

este estudio) no es aquello susceptible de ser descifrado sino precisamente sus resistencias: esta obra no es un crucigrama con una única solución. Y todos los reproches mutuos entre poetas, teóricos y lectores culpándose de la oscuridad pueden ser olvidados, pues la enseñanza última de las Soledades es aprender a demorar los pasos y disfrutar la errancia, el placer de encontrarnos sin salida en este laberinto.

Capítulo 3: La complejidad transparente de Mallarmé.

1. Introducción.

“Tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese escrito la mitología que debe servir de pórtico a Don Luis de Góngora” (“Nuevo Mallarmé”, La dignidad de la poesía, 29). En efecto, como indica José Lezama Lima, la obra de Stéphane Mallarmé (1842-1898) permite una nueva mirada en la que se ha podido revalorar a Góngora como uno de los precursores de la creación de un mundo poético que revela una arquitectura peculiar construida puramente con el lenguaje, y en la que los ojos, una vez acostumbrados a la oscuridad, pueden comenzar a descifrar la riqueza de los detalles de esta construcción. No sorprende, como documenta Andrés Sánchez Robayna en su artículo “Un debate inconcluso (Notas sobre Góngora y Mallarmé)” (La luz negra), que hayan sido tantos los escritores y críticos, desde Alfonso Reyes, Rémy de Gourmont y Dámaso Alonso a comienzos del siglo XX, quienes hayan establecido y discutido esta relación. Para críticos como George Steiner, por ejemplo, “Góngora seems to prefigure Mallarmé, by his subversion of the common linearity of syntax, by his nominalization of adjectival and adverbial forms” (37); en efecto, las cualidades formales, por supuesto, son el eje de estos comentarios, pues ambos comparten la preocupación compositiva antes que la exposición cruda de los sentimientos, con el fin de mostrar aquello más intangible y fugaz mediante un lenguaje que, ciertamente, no es explícito. Pero Alonso, antes, los contraponía respecto a su referencialidad: “para Góngora el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante, volandero, como las construcciones del humo” (Estudios y ensayos gongorinos, 545). Del mismo modo, para Juan Eduardo Cirlot, aunque muchas veces se ligue a Góngora con los poetas simbolistas, “Su idioma jamás es mágico; la lógica ordena y preside siempre sus barrocas elucubraciones, a las que una desmedida afición al fulgor pule y dota de singular efecto” (Diccionario de los Ismos, 279). Algunos han marcado también que, a diferencia de Mallarmé, el hermetismo de Góngora se disuelve una vez descifrados sus versos: “Por enigmática que sea la poesía de

Góngora, emplea un material metafórico, simbólico y conceptual que era patrimonio común del autor y de su lector (...) aquella poesía era una deleitable ocasión de resolver acertijos, y de cultivar el ingenio” (Friedrich, 156), así como Octavio Paz señala que “Góngora no es oscuro: es complicado. La sintaxis es inusitada, veladas las alusiones mitológicas e históricas, ambivalente el significado de cada frase y aun de cada palabra; vencidas estas asperezas y sinuosidades, el sentido es claro” (“Astillas”, Excursiones/Incuriones, 443). Aunque espero haber dejado claro anteriormente que creo que la oscuridad de Góngora no se agota tras develar sus enigmas, sino que prevalece debido a la contorsión extrema de su discurso que evita que los significados se queden fijos, sí me interesa este matiz que introduce Paz: “El hermetismo de Góngora no implica una crítica del sentido; el de Mallarmé o el de Joyce es, ante todo, una crítica, y a veces una anulación del significado. La poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad” (443). Rafael Cózar, de hecho, es uno de los que considera que fue precisamente Mallarmé el que “instituyó a la literatura como una interrogación sobre el lenguaje y sus poderes, por encima de la significación inmediata de la palabra” (377), a través de poemas en los que los sentidos se cruzan y van más allá del propio autor: “La poesía como metalenguaje, la lengua como material objetivo de transformación elimina en cierto modo al poeta una vez que el poema existe, ya que éste se recrea a sí mismo a partir del ‘impacto’ entre sus elementos, como si pudiera generar otros textos, independientemente del autor” (378). Son poemas que también, como plantea Paz, dejan atrás el mundo: “Se trata de una experiencia que implica una negación -así sea provisional, como en la meditación filosófica- del mundo exterior. Para decirlo de una vez: la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presenta como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje” (“Astillas”, Excursiones/Incuriones, 444-5).

A la mayor conciencia crítica, de la que Mallarmé es uno de los mejores ejemplos en la modernidad, debemos sumar una serie de tendencias que a lo largo del siglo XIX ya contribuyen a situar a la poesía en la encrucijada de su soledad y su orgullo. Ya desde el romanticismo se ponen de realce las facultades de la poesía como una expresión cada vez más misteriosa y subjetiva, tal como plantea Novalis: “La poesía es

del todo personal, y por tanto, indescriptible e indefinible. A quien no sabe ni siente de por sí lo que es poesía, no se le puede dar noción alguna de ella. Poesía es poesía” (111). Sus exponentes se erigen como figuras individuales, proféticas, distantes de la sociedad y ajenos a los gustos populares, lo que, a juicio de Christie, puede verse como una respuesta contra el creciente poder de la opinión pública (557-8). Este juego de fuerzas se agudiza con la aparición de Baudelaire, cuyos artículos, a juicio de Edgardo Dobry, reflejan “La simetría entre la creciente presencia del periodismo -que aparece como puente entre la ciudadela cultural y la opinión pública- y el repliegue de la poesía sobre sí misma -como símbolo de la cada vez más compleja ‘vida espiritual’” (45). Esa actitud también la corrobora al declarar, en un proyecto de prefacio a Les fleurs du mal, que “il y a quelque gloire à n’être pas compris” (187). También es él quien preconiza la búsqueda de novedad con el conocido final de su poema “Le Voyage”: “Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!” (127)⁷⁰. De este verso se vale el novelista argentino César Aira para su reflexión sobre esa obsesión que ya pesa sobre Baudelaire y se proyecta al siglo siguiente con su carga de oscuridad: “A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. Se innova por la pura invención de una lengua que nunca llegue a decir nada, a objetivizarse en significados. El idioma de lo nuevo habla de lo ininteligible” (“En torno a la innovación”, 40). Ésa es la obvia relación con el problema de la comprensión: “Después de Baudelaire la poesía se constituye como vanguardia de la literatura, en términos de hermetismo. Lo nuevo comienza a confundirse progresivamente con lo incomprensible” (42-3).

Stefan Hartung determina muy pertinentemente el rol del hermetismo en este nuevo paradigma: a nivel del texto, la oscuridad es un modo de realzar el estilo, e indica “la distancia tra poesia e linguaggio quotidiano” (“Forme e funzioni dell’*obscuritas* nella lirica ottocentesca francese”, 440), para el autor, es una muestra de esfuerzo artístico, y para el lector, supone un esfuerzo mismo que lo convierte en “complice dell’autore nella produzione del piacere estetico” (441). Luego de analizar no sólo a Baudelaire, sino también a Rimbaud y Mallarmé, su conclusión es que “l’*obscuritas* nella poesia moderna dal simbolismo in poi non è solamente un fenomeno stilistico, ma che la poesia vuole

⁷⁰ “¡Al fondo de lo Ignoto para encontrar lo nuevo!” (Las flores del mal, 208; traducción de Nydia Lamarque).

liberarsi definitivamente di una sua antica ‘missione’ mimetica, cioè della sua referenzialità” (461). Como también postula Jauss, ahora “la expectativa no se dirige al reconocimiento de una realidad representada y que se conoce o se ha vivido, sino a la manifestación de aquello que es diferente al mundo de nuestra experiencia cotidiana” (Experiencia estética..., 380).

Las consecuencias de esta novedad y autonomía que ya motivaban a Baudelaire, serán asumidas de un modo distinto por Mallarmé: “Con Baudelaire, el público se aleja del poeta; con Mallarmé, el poeta encuentra sosiego en esa distancia y se asegura de defenderla (...). Para Baudelaire esa distancia es un fracaso de la sociedad moderna; para Mallarmé, un triunfo del poeta” (Dobry, 49). Es con esta conciencia que podemos cruzar al otro lado del pórtico que dibuja Mallarmé, para enfrentarnos al panorama de la poesía moderna que, sin ninguna duda, se desarrolla en gran medida a partir de los espacios que este autor contribuyó a abrir.

Para poder ampliar esta mirada me detendré no sólo en los poemas de Mallarmé, sino también en su pensamiento, que permite abrirnos además a una serie de temas ligados directa o indirectamente con su hermetismo. Esa condición mereció no sólo comentarios de sus contemporáneos, sino también numerosas interpretaciones por parte de la crítica del siglo XX, de las que también intentaré dar cuenta pues permiten rastrear, además, los ámbitos de influencia de nuestro autor. Primeramente, sin embargo, quiero trazar un perfil de su figura, y digo figura porque no pretendo mostrar datos biográficos, sino aquellos signos de su vida que considero consustanciales a su creación y que, además, con el tiempo han pasado a formar parte de la imagen (creada principalmente por su discípulo Paul Valéry) que ha proyectado e inspirado a muchos poetas del siglo XX.

Podríamos partir por considerar el análisis que varios críticos establecen a partir del interés de poetas románticos y simbolistas por el saber hermético, que queda de manifiesto en una carta de Mallarmé en la que se refiere a “los alquimistas, nuestros ancestros” (Divagaciones seguido de Prosa diversa/Correspondencia, 487). Para Edgardo Dobry, “Con la equiparación de poesía y alquimia Mallarmé asumía la herencia del romanticismo alemán, de Novalis sobre todo, para quien la poesía era una forma de la magia y una expresión del poder iniciático de la lengua. Por eso el nuevo lenguaje de la

poesía, como producto de esa alquimia, se vuelve incomprensible para el lector masivo” (20). De hecho, ya desde su juventud Mallarmé se sentía llamado a ocupar un puesto especial y preveía la profundidad de ese compromiso que asumía de manera definitiva, como lo expresa en su poema “Las de l’amer repos” escrito a los 22 años: desde “le terrain avare et froid de ma cervelle” (52)⁷¹, se propone “délaisser l’Art vorace d’un pays / Cruel, et, souriant aux reproches vieilliss / Que me font mes amis, le passé, le génie, / Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie, / Imiter le Chinois au coeur limpide et fin / De qui l’extase pure est de peindre la fin / Sur ses tasses de neige à la lune ravie / D’une bizarre fleur qui parfume sa vie / Transparente” (*Poesía*, 52-4)⁷². En estas pocas líneas aparecen varios conceptos que manejaré a lo largo de estas páginas, como la incomprensión del entorno y la transparencia. Sorprende que ya en su juventud esté tan compenetrado con su rol y todo lo que a su juicio esto implica, con una fidelidad a la poesía y el misterio que debe encauzarse no sólo por medio del genio y la inspiración, sino también con esfuerzo y dedicación. De precursores como Baudelaire, Poe, Hugo, Gautier, Banville y también Villiers de L’Isle-Adam, observa “los logros más exquisitos; se entrega, como obedeciendo a una ley sistemática, a la obtención en cada punto de resultados que fueran raros, singulares y como debidos a la suerte. Y, así, de esa obstinación en la selección, de ese rigor en la exclusión, deduce poco a poco una *manera* absolutamente peculiar y, finalmente, una doctrina y unos problemas enteramente nuevos, *prodigiosamente extraños a los modos mismos de sentir y de pensar de sus padres y hermanos en poesía*” (Valéry, *Estudios literarios*, 206).

Por todo esto, Claude Abastado plantea que el problema mayor, más que el miedo a la incomprensión en el ámbito social, se da en el plano de la poesía misma, pues su temor es el de la impotencia: “La véritable malédiction du poète, au fond la seule, pour Mallarmé, n’est pas sociale mais personnelle: elle s’appelle Impuissance. L’impuissance à écrire, la paralysie devant la feuille blanche, l’impossibilité d’atteindre le but entrevu, de réaliser le rêve” (*Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, 8). El

⁷¹ “el terreno avaro y frío de mi cerebro” (*Poesía*, 53; las demás versiones de sus poemas también provendrán de la traducción de Ximena Subercaseaux).

⁷² “abandonar el Arte voraz de un país / Cruel y, sonriendo a los viejos reproches / Que me hacen mis amigos, el pasado, el genio / Y mi lámpara que conoce, sin embargo, mi agonía, / Imitar al chino de corazón límpido y fino / De quien el éxtasis puro es pintar el fin / En sus tazas de nieve robada a la luna / De una extraña flor que perfuma su vida / Transparente” (53-5).

alejamiento no es tanto porque sufra un rechazo; su malditismo no es patético, pues asume la conveniencia de un estado más solitario en el que poder dedicarse con todo empeño a la poesía. Como responde en una entrevista a Jules Huret, un poeta debe repudiar las ofertas y los fastos de la sociedad: “Todo lo que se le puede proponer es inferior a su concepción y a su trabajo secreto” (*Divagaciones...*, 414).

Ya más adelantada esa década, sobreviene una crisis espiritual fortísima (sobre la que volveremos más adelante), que afecta sus creencias y lo sume en un estado regido por la plenitud y el vacío, como expresa en una cartas de 1867 a Henri Cazalis: “Acabo de pasar un año espantoso: Mi Pensamiento se pensó a sí mismo, y llegó a una Concepción Pura. Todo lo que, de contragolpe, ha sufrido mi ser, durante esa larga agonía, es inenarrable, pero, felizmente, estoy perfectamente muerto, y la región más impura por donde mi Espíritu puede aventurarse es la Eternidad” (*Divagaciones...*, 485), y a Villiers de L’Isle-Adam: os aterrorizaría saber que he llegado a la Idea del Universo gracias tan solo a la sensación (y que, por ejemplo, para guardar una noción indeleble de la pura Nada, debí imponer a mi cerebro la sensación del vacío absoluto)” (495). Maurice Blanchot comenta que en ese punto cumbre de experiencia descubre lo que Hugo von Hofmannsthal llamaría “esa armonía entre el mundo y yo, enigmático éxtasis, sin palabras ni límites” (*Falsos pasos*, 114), del que sólo el vacío puede ser expresión. Es este momento de horrible angustia en el que la desnudez del pensamiento, como Plotino, ve sin ver nada, ocultando los demás objetos y recogiénose en su intimidad, donde desaparece. Blanchot, entonces, valora de Mallarmé su capacidad de vivir intensamente esta experiencia: “es el único que ha deducido de la conciencia y de la contemplación de las palabras un éxtasis supremo, total, componiendo con simples sílabas la oscuridad más rica, ávida y cargada de dichas desesperaciones que un ser espiritual pueda concebir. Y, sobre todo, es el único que ha despertado esa profunda asamblea nocturna, no por embriaguez o fascinación verbales, sino por una particularísima comprensión de ritmos y movimientos, por un acto intelectual puro capaz de crearlo todo sin expresar casi nada” (114). Los efectos de esta crisis, entonces, dejarán huella indeleble en su asunción de la negatividad y en un lenguaje poético que tenderá a la pureza total hasta abolir al autor.

Su condición solitaria se podría haber visto reforzada por la incompreensión del gran público, al que por lo demás miraba en menos. Valéry considera que ésta es una

consecuencia natural, ya que en literatura justamente “el trabajo riguroso se manifiesta y opera por *rechazos*. Puede decirse que se mensura por el número de rechazos” (Estudios literarios, 211). Al mismo tiempo, sin embargo, su prestigio crece entre los poetas, su casa se convierte en sede de tertulias y se muestra muy receptivo con los poetas jóvenes; quizás de este modo estaba preparando un reducido círculo para su adecuada comprensión, dada la dificultad para llegar al gran público al que, en el fondo, despreciaba. Es de destacar su participación en estas jornadas; Rémy de Gourmont dice que “Se escuchaba su palabra como un oráculo. Verdaderamente era una especie de Dios... Un elogio caído de su boca turbaba como un decreto de la Providencia” (en Gómez Bedate, 122). Ello no significa que Mallarmé pretendiera crear un movimiento en que varios compartieran las mismas directrices, sino todo lo contrario, pues como también opinaba en la citada entrevista con Huret: “Detesto las escuelas (...) y todo lo que se le parezca” (Divagaciones..., 414).

Así, nos dice Valéry, “Mallarmé creaba en Francia la noción de *autor difícil*. Introducía expresamente en el arte la obligación del esfuerzo mental; y, de tal suerte, realizaba la condición de lector y, con una admirable inteligencia de qué sea la gloria verdadera, elegía entre la gente ese número pequeño de adictos particulares, que habiéndole catado una vez no podía ya sufrir poemas impuros, inmediatos y sin defensa. *Después de haberle leído, todo les parecía ingenuo y flojo*” (Estudios literarios, 210). Sumemos a esa noción otra de no menor influencia, que proviene de rasgos que va desarrollando nuestro autor, como el objetivismo y la eliminación de elementos emocionales, la liberación y fragmentación formal que desembocan en la despersonalización del autor cuya misión es eliminar sus marcas en el poema mediante nuevas combinaciones (Cózar, 379-80). Esa negación lo acerca, a mi juicio, a la del místico que potencia todos sus esfuerzos y capacidades para ser anegado por el misterio apenas vislumbrado.

La propuesta que Mallarmé trae en sus manos alterará no sólo la manera de concebir la poesía, sino además la figura del poeta y el modo de enfrentarse al entorno. Quizás sintiéndose elegido, proyecta su vida en la creación, dejando de lado la búsqueda de fama y prestigio con tal de profundizar en su tarea, sin saber qué tipo de recepción podrá tener. Ya dice Hugo Friedrich que en la poesía moderna “hay un constante ‘poner a

disposición' algo que de momento no se puede utilizar aún. A partir de Rimbaud y Mallarmé, el posible destinatario de la poesía es el porvenir, absolutamente indeterminado" (230).

2. Algunos elementos del pensamiento crítico de Mallarmé.

El pensamiento crítico de Mallarmé se encuentra diseminado no sólo en la autorreflexividad de muchos de sus poemas, sino principalmente en su abundante correspondencia, en artículos escritos para revistas como Revue Blanche (recopilados en Divagaciones) e incluso en su libro sobre lengua inglesa, Les Mots anglais. Me interesa destacar aquí un par de líneas fuertes, que pueden relacionarse con el hermetismo de su poesía, que, por lo demás, domina también estas prosas, como ocurre en el caso de su columna “Variaciones sobre un tema”: “en opinión de sus críticos, sufría de serios problemas gramaticales” (Moreno Villarreal, 12). Efectivamente, la complejidad sintáctica de sus frases, y el uso de espacios en blanco no sólo son característicos de su poesía, sino también de esta parte de su producción. Así, se alejaba de las despreciadas frases hechas y “apuntaba directamente contra la ‘claridad’ francesa apoyada en la Gramática y en la Academia, y reclamada por el diarismo. Para el poeta simbolista es en cambio la penumbra donde, siguiendo los reflejos que crean entre sí las palabras, se vislumbra el misterio” (15).

Una de las nociones fundamentales de su pensamiento poético se relaciona con la capacidad crítica de la que hablaba Paz, y así lo demuestra en una carta en que comenta un artículo de Montégut, quien planteaba que el poeta moderno “es ante todo un crítico”. Mallarmé hace suya esta condición, pero no en cuanto una hiperconsciencia o sobreescritura sino, al contrario, en su función negativa: “solo he creado mi Obra por *eliminación*, y cada verdad lograda únicamente nace de la pérdida de una impresión que, habiendo fulgurado, se hubiera extinguido y me permitiese, gracias a sus tinieblas despejadas, avanzar con más profundidades en la sensación de las Tinieblas Absolutas. La Destrucción fue mi Beatriz” (Divagaciones..., 489). Vemos aquí, de paso, esta tendencia hacia el abismo que impregna igualmente su pensamiento como su poesía. Ya en el proceso de crisis personal, en una carta de 1866 a su amigo Henri Cazalis, le dice que “al ahondar en el verso hasta ese punto me encontré con dos abismos, que me desesperan. Uno es la Nada, a la cual he llegado sin conocer el Budismo, y sigo aún muy desolado como para poder creer incluso en mi poesía y ponerme de nuevo a trabajar, que este pensamiento aplastante me ha hecho abandonar” (Divagaciones..., 470; el otro abismo son sus problemas respiratorios). Acto seguido, da muestras de haber llegado a un

materialismo ateo: “Sí, *lo sé*, solo somos inútiles formas de la materia, - pero lo bastante sublimes como para haber inventado a Dios y a nuestra alma” (470), y un año después confirma que la crisis involucraba precisamente su difícil lucha “contra ese viejo y perverso plumaje, ya abatido, felizmente, Dios” (485). Andrés Sánchez Robayna indica que esta nada que se encuentra luego del proceso de la escritura poética, así como la ausencia de Dios, implica que el verdadero abismo que se abre es “entre lenguaje y realidad, aquel que rompe lo que se ha llamado *el contrato* o el pacto entre palabra y mundo”, pues una vez destruida toda presencia, y por tanto desaparece la referencialidad, sólo queda “la palabra que, al cabo, sólo se significa a sí misma” (“Mallarmé y el saber de la nada”, 59).

Como ya he señalado en páginas anteriores, esta crisis no conlleva una parálisis expresiva, pues su obra puede ser vista no sólo como una reflexión sobre este suceso, sino incluso como una consagración de la ausencia, en que la poesía sustituye a Dios: “Todo el esfuerzo del poema ‘imposible’ consistirá, así pues, en saber hacer hablar a esa Nada (proyecto desesperante, aspiración condenada de antemano al fracaso) y, al mismo tiempo, saber elevar la palabra a la categoría de un ideal” (59). Pero, como ya indicábamos, este camino exige una entrega total: “Quien profundiza el verso, escapa del ser como certeza, encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, soportando el favor. Quien profundiza el verso debe renunciar a todo ídolo, debe romper con todo, no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar. Quien profundiza el verso, muere, encuentra su muerte como abismo” (Blanchot, *El espacio literario*, 32).

Es cierto que en muchos casos el concepto que tiene Mallarmé de la nada aparece ligada a la idea de muerte y de esterilidad creativa frente a la página en blanco. Por lo mismo, se constituye en propulsora de la resurrección y de la creación, porque no se trata de una nada muda y detenida, sino activa: “Se puede decir que vio la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia así como en la nada, un extraño poder de afirmación” (100). De allí vendrá, sin duda, la potencia que tienen gráficamente los espacios en blanco no sólo de sus poemas sino también de sus escritos críticos, que provocan la impresión de que las palabras

estuvieran surgiendo no del exterior, sino desde el interior de la página virgen, como una respuesta que sólo puede surgir del silencio: “El blanco suscita el terror del vacío, pero también la belleza de la concepción pura” (Moreno Villarreal, 19). En este camino, pues, la palabra necesariamente debe estar unida al silencio, pues como indica Moreno Villarreal el sentido (sea claro u oscuro) se va construyendo a partir de los intervalos blancos en las palabras. El propio Mallarmé dijo con ironía y no sin razón, que este silencio preexistente es una de las causas de la oscuridad que le reprochaban, por ejemplo, a sus “Variaciones...” y que respondía característicamente al señalar que toda escritura era sólo negro sobre blanco: “Te diste cuenta, no se escribe, luminosamente, en un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, se indica así, esbozado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco” (“La acción restringida”, *Divagaciones...*, 228). En las próximas fragmentos de “El misterio de las letras” podemos ver esta relación paralela que establece entre la palabra y el silencio: “Las palabras, por sí mismas, se encumbran en múltiples facetas, reconocida la más rara o valiosa para el espíritu, centro de suspensión vibratoria; quien las percibe independientemente de la secuencia ordinaria, proyectadas, en pared de gruta, mientras dura su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso” (251-2); “Apoyar, según la página, en el blanco, que le inaugura su ingenuidad, para sí, olvidadiza incluso del título que hablaría con excesiva resonancia: y, cuando se alineó, en una ruptura, la menor, diseminada, vencido el azar palabra por palabra, retorna el blanco en forma indefectible, hace un instante gratuito, ahora cierto, para concluir que nada existe más allá y para certificar el silencio - // Virginidad que solitariamente, ante una transparencia de la mirada apropiada, se ha como dividido ella misma en sus fragmentos de candor, una y otra, pruebas nupciales de la Idea” (252-3).

Aparece también la dimensión platónica que sostiene su pensamiento, intentando deshacerse de la trivialidad de las sensaciones que en definitiva no le permiten llegar tan lejos como él quiere. El lenguaje poético sería capaz de eliminar lo accidental para llegar al estado puro de la Idea: ese azar vencido palabra a palabra será combatido dejando de lado el habla vulgar, las frases hechas, los lugares comunes, el decir cotidiano simple e irreflexivo que equivale finalmente a no decir, “la escritura ‘clara’, que no opera sobre el lenguaje, sino que lo deja operar por su cuenta (...) Al disponer el negro sobre el blanco, al añadir ‘un poco de oscuridad’, el poeta penetra en el misterio de la creación” (Moreno

Villarreal, 19). En otros momentos se ilusiona incluso con la posibilidad de que la poesía logre borrar la imperfección que tienen las lenguas en virtud de que son muchas y las reúna en una lengua ideal, oculta en el color negro de la tinta que representa la potencia total que tienen las palabras para convocar lo que está más allá de las apariencias. Así, volviendo a “La acción restringida”, dice: “Ese pliegue de encaje oscuro, que contiene el infinito, tejido por mil, cada uno según el hilo o prolongamiento, ignorado su secreto, reúne rasgos de pluma distantes donde duerme un lujo por inventariar, vampiro nocturno, nudo, follajes y presentar” (*Divagaciones...*, 228). De ese modo el blanco ya no será algo gratuito, sino necesario.

En la frase siguiente de este artículo leemos: “Con tan escaso misterio, indispensable, que subsiste, expresado, un poco” (228). Podemos establecer un paralelo con la visión de la nada de la que puede surgir la palabra, una nada fértil, con aquella noción del misterio que nunca termina de descifrarse pero que no por eso deja de darse a conocer. Roger Dragonetti ve así esta relación: “Le mystère, au sens mallarméen du terme, est un artifice de l’art qui enveloppe le *Rien* dans les mots pour le transformer en *lointain*. Mallarmé, qui emploie souvent ce terme, entend par là cet effet de profondeur et de charme que prennent les êtres et les choses dans la distance du souvenir ou dans le reflet des images” (35-6). Mallarmé también habla del misterio que habita al interior de lo real en “El misterio de las letras”: “Debe haber algo oculto en el fondo de todos, creo, decididamente, en algo abscondito, que significa cerrado y oculto, que habita lo común: pues, tan pronto se lanza esa masa hacia algún rastro que es una realidad, existente, por ejemplo, sobre una hoja de papel, en tal escrito - no en sí misma - eso es lo oscuro: aquélla se agita, huracán celoso de atribuir las tinieblas a lo que sea, profusa, flagrantemente” (*Divagaciones...*, 247-8). Y en 1884, cuando le piden una definición de poesía, la reivindica como el lenguaje necesario para que emerja el misterio: “*La poesía es la expresión, por medio del lenguaje humano restituido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia: dota así de autenticidad nuestra morada y constituye la única labor espiritual*” (539). Ésa es la voluntad que aprecia Valéry, pues hasta entonces “Nadie se había arriesgado a representar el misterio de las cosas mediante el misterio del lenguaje” (*Estudios literarios*, 219). A nivel temático, de hecho, algunos

de sus poemas gustan de transmitir una atmósfera nocturna o brumosa, dando la impresión de que algo valioso se esconde tras la opacidad, pero el carácter enigmático y ambiguo permite que se mantenga la distancia y extrañeza que el objeto poético tiene con respecto al mundo exterior (Benoit, 42). Vemos así imbricadas una materia y una forma igualmente oscuras, en una doble dificultad cuyo fin se proyecta también a preservar que el misterio sea accesible sólo para unos pocos, para que no se exponga a perder su esencia.

Cuando escondemos algo, a menos que sea por vergüenza, es porque tenemos conciencia de su singularidad y de que no se puede dar a conocer en circunstancias no apropiadas, en las cuales podría ser dañado o ver mermados sus efectos. Ésa es la actitud que también considera Dobry respecto del saber hermético manejado por Mallarmé: “Para Mallarmé el hermetismo esotérico tiene un sentido defensivo, es la clara voluntad de expulsar al lector de diarios del ámbito de la poesía. El poeta teme que la vulgaridad de ese lector mancille su arte verbal, que es una aspiración a lo Absoluto; con este rechazo del lego, el poeta es ya un especialista ensimismado” (21). Por lo mismo, es natural que el poeta, como ya veníamos revisando, adopte la actitud y ritos de quien resguarda lo sacro y ocupe un tipo de lenguaje especial, consciente de que proteger la delicada película que protege el misterio del contacto con el exterior. Es por eso que, paradójicamente, no puede aludirlo directamente si es que quiere que se mensaje efectivamente consiga llegar hasta la esencia de la cosa: “Hablar concierne a la realidad de las cosas solo en forma comercial: en literatura, basta con hacer una alusión o distraer su cualidad que ha de incorporar alguna idea. // Con esta condición se arroja el canto, como un goce aligerado” (“Crisis de verso”, *Divagaciones...*, 220). Estas frases escritas en torno a 1895 recuperan lo ya planteado en otra carta a Cazalis, y que forman otro de los ejes de la estética mallarmeana: “*Pintar, no la cosa, sino el efecto que produce*” (438). Pierre Champion desglosa así las ideas de esta oración: “1 - On ne peut considérer les choses en tant que telles est et, si l’on peut dire, il n’est pas de réalité qui soit envisageable en dehors des effets qu’elle produit sur dans l’esprit du sujet. / 2 - C’est cet effet lui-même qui doit être représenté, comme étant le sens même que cette réalité prend dans l’esprit du sujet. / 3 - Dans ces conditions, il n’ya que des effets de sens et le sens lui-même est purement et simplement un effet” (27). Así, concluye que para Mallarmé el

sentido no forma parte de las cosas mismas, sino que le es otorgado por el sujeto. Por eso Octavio Paz dice que esta transposición que busca Mallarmé “consiste en substituir la realidad percibida por un tejido de alusiones verbales que, sin nombrarla expresamente, suscite otra realidad equivalente y paralela. El poeta no nombra al cisne o a la blanca nadadora: presenta o, mejor dicho, *provoca*, la idea de una blancura que combine, anulándolas, la carne femenina, el agua y las plumas del pájaro” (“Guillaume Apollinaire”, Excursiones/IncurSIONes, 118). Lo que se busca, entonces, es la solución a la imposibilidad de referirnos directamente al misterio sin quebrarlo: hay que suscitar un misterio paralelo, hecho con palabras que han desertado de su poder referencial para combinarse de modo que puedan provocar algo que vaya más allá de la valencia específica de cada una de ellas.

La opción mimética, de más está decirlo, quedaría desechada de inmediato con esta vía que nos propone una imitación paradójicamente más profunda, la de los efectos: parece ser que cantar la apariencia de la apariencia nos acerca más a la esencia. Así lo desarrolla Blanca Arancibia en su estudio, al indicar que de esta manera el texto adquiere autonomía frente al mundo exterior: “al texto poético le basta, según Mallarmé, con ser proferido, pues con ello crea en torno suyo una zona magnética, apartada del discurso razonante” (248), y que se convierte definitivamente en un lenguaje intransitivo, lo que en ningún caso merma su capacidad expresiva: “Como el saber de los místicos, sólo puede ser expresado, ‘traído’ a la realidad real con un lenguaje poético, alusivo y elusivo, enigmático y aproximado. Por la misma razón se vuelve intransitivo. El lector puede participar de la fascinación o de la conmoción, pero no puede traducirlas” (251). Y al igual que en el lenguaje de los místicos, el silencio será ineludible en su construcción: “el silencio (la nada) es un ingrediente estructurante de dicho ‘conocimiento’ (esencialmente metafísico, relativo al Absoluto), en la misma medida que la nada (la muerte) estructura y construye nuestra vida” (252). Ese mismo efecto lo explica Marcel Raymond con términos similares, al plantear que el poema, para Mallarmé debe ser “tan absorbente que capte todas las facultades de atención del lector, y desempeñe su papel de ‘estupefaciente’ (según una comparación de Valéry), suspendiendo la actividad normal del yo, enhechizándolo como una fórmula de encantamiento” (27).

Volviendo a “Crisis de verso”, rescatemos estos párrafos que bien resumen las capacidades principales de este “arte consagrado a las ficciones, a su virtualidad”, la posibilidad de negar el azar, y convocar una ausencia con más fuerza que cualquier presencia del mundo real: “Digo: ¡una flor! y, fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto de los consabidos cálices, asciende musicalmente, idea también y suave, la ausente de todos los ramos” (*Divagaciones...*, 223). Se trata de una ausencia, como observamos, que sólo puede vivir en un poema que la llame con su sensualidad y cuya fragilidad certifica su potencialidad significativa.

“He realizado un profundo descenso a la Nada para poder hablar con certeza. Solo existe la Belleza; - y no tiene sino una expresión perfecta, la Poesía” (487), cuenta también a Cazalis, y luego se refiere a su total autonomía de intenciones e intensidades, de las que el poeta resulta sólo un actor pasivo: “Para mí, la poesía colma el lugar del amor, porque ella está prendada de sí misma y su voluptuosidad desciende deliciosamente en mi alma” (487). Como vamos comprendiendo, la negatividad central del pensamiento mallarmeano se regocija en la libertad que adquiere el lenguaje al reconocer que en el poema es imposible establecer una entrega de información, una comunicación unívoca; el poeta no teme “que la Nada lo envuelva a él y a su Poema y que éste no sea sino un objeto en el que las palabras ‘se enciendan con reflejos recíprocos como virtual reguero de luces en la pedrería’” (Sánchez Robayna, 60). Se entiende además la necesidad de esa nada para permitir que la presencia del poema quede más marcada, así como los sonidos musicales necesitan perentoriamente del silencio: “la obra sólo es posible si la ausencia es pura y perfecta, si en la presencia de Medianoche pueden arrojarse los dados: allí sólo habla su origen, allí comienza, encuentra la fuerza del comienzo” (Blanchot, *El espacio literario*, 100-1).

El viaje que emprende Mallarmé, a pesar de lo que digan agoreros y fatalistas, tiene sentido y valor fundamentalmente por lo que significa ser capaz de llegar al fondo de la nada, y conseguir traer las palabras de vuelta: en ella basará sus creencias, de ese abismo sacará su fe. Pero además, como plantea Yves Bonnefoy, en el proceso conseguirá limpiar esas palabras, conseguir su pureza: “al cavar el verso, al descubrir en él la nada de nuestras representaciones y lo ilusorio de la persona que construimos con

ellas, encontramos también en un sentido, las tinieblas absolutas, las del espíritu; pero en esta noche, las palabras mismas -en todo caso, aquéllas que dicen las cosas de la naturaleza- han comenzado a brillar. Allí se da el surgimiento de una presencia, en lo sucesivo no mediatizada y, por lo tanto, desbordante como una copa del infinito de sus aspectos sensoriales” (La poética de Mallarmé, 80). El repliegue del lenguaje ante la nada le permite que lucir todas sus potencialidades significativas y materiales, que trascienden muchas veces el sentido del poema. Aldo Trione indica: “Per Mallarmé deve esserci ‘toujours énigme en poésie’ (...) per cui è necessario creare una lingua sempre nuova, musicale, incantatrice” (40); igualmente Blanca Arancibia habla de una “lengua extranjera”, en la que el medio se erige en su propio referente y el significante adquiere un peso decisivo: “efecto paradójal para una elucidación sobre las relaciones entre el conocimiento del mundo real y la literatura” (244). Esto lo destaca también Andrés Sánchez Robayna, al hablar de una especie de encarnación del mundo ideal gracias a la transposición que obra esta poesía: “La *fisicidad* de la Noción, de la Idea, es aquí, a mi juicio, el nudo mismo de la reflexión mallarmeana: dicho de otra manera: la conversión de la Idea en un ser carnal, en un cuerpo” (64). Es por eso que no debemos caer en el error de pensar que Mallarmé plantea su poesía como una empresa meramente intelectual, ya que, como pronto pasaremos a ver, los efectos que pretenden provocar dependen principalmente del modo en que se haya manejado la materia del lenguaje para apelar a nuestra sensibilidad.

3. La diseminación de la obra poética de Mallarmé.

Al revisar brevemente algunas de las obras emblemáticas de Mallarmé pretendo resaltar en especial una de las características más particulares de su escritura: la pérdida de especificidad e identidad del género poético, así como de la importancia del elemento verbal dentro de la poesía, lo que ciertamente aumenta la complejidad del mensaje y su recepción. Éste es, paradójicamente, el método primordial a través del cual restituye la fuerza de la expresión poética, diseminándola en variadas direcciones pero ajustando aún más sus aciertos.

Es posible ver en Mallarmé el caso de una obra construida íntegramente en torno a la poesía, por más que muchas de sus expresiones entren derechamente en otros formatos, como su obra crítica la que, sin embargo, no sólo temáticamente se centra en el fenómeno poético sino que aplica una dicción tanto o más compleja que la de sus versos, y le otorga igual importancia a los silencios y a las complejidades sintácticas. Por eso creo que debemos considerar las distintas secciones de su obra total no como compartimentos separados, sino como emanaciones que surgen de un mismo centro.

Dentro de la apertura de la poesía a otros géneros, posiblemente los casos más paradigmáticos sean “Hérodíade” e “Igitur”, un poema dramático y un cuento, respectivamente. En ambos casos predomina el lenguaje propiamente lírico que, en especial en el caso de “Igitur” provoca un choque bastante particular entre la estructura general y su concreción. El lector notará en estos casos, al igual que en las prosas poéticas bajo el ambiguo título “Anécdotas o poemas”, que se trata principalmente de una expansión del fenómeno poético fuera de sus límites tradicionales (el soneto, la canción, etc.) para adoptar otras estructuras que, sin embargo, no le restan expresividad, sino más bien amplían su campo de acción. Esta ampliación también implica la asunción de referentes extraliterarios, como ocurre en “Hérodíade”, inspirada tanto en la música como la danza, e incluso la pintura. Esto va más allá del tramado de acentos y melodías que la componen, sino que se relaciona primordialmente con los modos de representación: “the intention is to take from music its power to impress and evoke rather than to transmit thought, from dance the fusion of the creator with the object of creation, and from painting indisputable transformation of the mimetic into fictional and permanent existence. Mallarmé *intends* to use the qualities of all three of these arts in the writing of

his poem, which is conceived in turn as dance, opera, and fresco, but always falls back into poetry”, plantea Anna Balakian (The fiction of the poet, 40). Como se observa, no hay crisis de identidad en una poesía que sabe que debe asumir rasgos ajenos para poder cantar a una belleza que sólo así puede ser aprehendida en toda su dimensión, y que es, para Peter Szondi, la última protagonista de este poema, mirándose en el espejo para reflejar la poesía: “Mallarmé écrit Beauté avec une majuscule, comme Poésie, disant que la Beauté est le mot de la Poésie” (123).

Esta extensión de la belleza conoce además otras zonas, poco abordadas usualmente en los estudios sobre Mallarmé, que constituyen sus numerosos “Versos de circunstancia”. En este conjunto encontramos una serie de poemas breves enviados a sus amistades, como señas para los carteros, acompañando abanicos, fotografías, regalos, huevos de pascua, además de dedicatorias y algunos textos compuestos especialmente para inauguraciones, etc., en una labor que se encuentra bastante cerca de aquellos poetas populares cuya función es acompañar con sus versos los eventos de una comunidad. Aunque no me parecen sus obras más interesantes, creo que dentro de este análisis podemos destacarlas como una muestra de versatilidad, de ejercicio cotidiano que permite seguir teniendo el control de las herramientas y, aún más importante, como un ejemplo de que la poesía *culta* podía acceder a circunstancias triviales e incluir el humor.

Los casos recién mencionados, si bien son muestras claras del intento de Mallarmé por ampliar su espectro, no son tan distintos a los de muchos otros poetas que dentro de su obra han manejado distintos registros y combinado varios géneros. El proyecto que sí podríamos decir que es completamente radical e inédito en este sentido es “Le Livre”, una obra de la que tan sólo conocemos referencias y fragmentos pero que, a pesar de ello, representa cabalmente la concepción que Mallarmé tenía de la poesía. La idea habría surgido en 1866 y ocupa el grueso de su atención en las décadas venideras. Jacques Scherer manifiesta que en cierto modo podemos ver todo el resto de su creación como meros preparativos o ejercicios laterales con respecto a “Le Livre”; es más, como también indica el propio Mallarmé a Paul Verlaine, todas serían obras de circunstancia menos ésta: “Nada más simple entonces que no haya tenido prisa en recoger las mil migajas conocidas que me han, de cuando en vez, atraído la benevolencia de espíritus encantadores y excelentes ¡el suyo en primer lugar! Todo eso no tenía otro valor, en su

momento, para mí, que el de entretener la mano; y cualquier éxito que haya tenido a veces uno de esos [escritos], todos ellos, apenas componen un álbum, pero no un libro” (*Divagaciones...*, 551).

Vincent Kaufmann resalta, por otra parte, la relación entre “Le Livre” y su poesía circunstancial, en el sentido que al marcar una referencia muchas veces simple y trivial se está dejando huella asimismo de la distancia que existe con el lenguaje poético: “la circonstance serait en somme le genre qui se soustrait à un livre impossible ou absent, tout en en respectant la logique paradoxale, c’est-à-dire en reproduisant la distance que celui-ci exige, tant de la part de l’auteur que du lecteur” (26). Pasando directamente a lo que se conoce de este proyecto inacabado (e inacabable), Scherer nos indica que se define principalmente por oposición: “Les livres ordinaires sont personnels: le Livre sera objectif. Les livres ordinaires sont circonstanciels: le Livre ne s’attachera à aucun objet particulier et traitera de la totalité des choses existantes. Les livres ordinaires ne sont que des albums: le Livre sera ordonné selon une structure” (21-2). Este afán de totalidad es sin duda su característica más célebre (contemporánea a la concepción de obra total de Richard Wagner). La presentación del contenido de “Le Livre” sería, de hecho, escénica, pues estaba concebido como una serie de lecturas para un público muy reducido (24 personas), en que un lector, el “Opérateur”, utilizaría un número fijo de hojas pero las leería en distintos órdenes. En esta combinatoria residiría la posibilidad de abarcar la totalidad⁷³: “Chaque disposition nouvelle y aurait provoqué l’apparition d’un nouveau sens, et, lorsque tous les arrangements possibles auraient été tentés, le public se serait trouvé en possession d’une signification totale, ou absolue” (Jean-Pierre Richard, 565). El azar retrocede al estar incluidas todas las posibilidades, y así se podría conseguir definitivamente el objetivo de borrar lo accidental y lo temporal: “Il utilise la suite temporelle de ses variations pour faire retentir intemporellement en lui, et donc aussi en chacune d’entre elles, une vérité centrale. Et ce retentissement débouche ici encore sur une silence: le livre s’achèvera au moment exact où toutes ses hypothèses se seront érififiées, où tous ses d’saccords se seront résolus en consonance. Il s’identifie alors à lui-même, c’est-à-dire qu’il s’annule” (574). Esta autoidentificación, propia por lo demás de

⁷³ Este tipo de ejercicios ya lo había llevado a cabo en algunos de sus versos circunstanciales, específicamente en los huevos de pascua, sobre los que escribía versos numerados de acuerdo a cada huevo pero que, en un caso, no tenían número para que pudieran ser leídos en todos los órdenes posibles.

aquella mirada crítica que ya sabemos constituiva de su creación, implica entonces que el único contenido posible de este libro es sí mismo, pues sólo en su interior puede crearse el referente que se está intentando aludir: “Il n’en est ainsi que parce que le Livre engendre son contenu. Écrire des choses arbitraires sur un papier inerte, c’est ne pas dépasser la littérature circonstancielle. Mais le Livre, qui est construit sur une confrontation de pages, ne peut, s’il veut abolir tout hasard, parler que de lui-même et confronter des êtres qu’il aura créés dans l’ordre de la nécessité. Il s’évaderait de sa définition et tomberait dans un réalisme oiseux s’il ne créait pas le contenu qui lui est propre” (Scherer, 138-9). Esta adecuación del fondo a la forma, por cierto, la veremos reflejada en otras de sus obras que nos obligan a seguir con mayor atención los significantes, independientemente de que sus relaciones puedan ser fácilmente comprendidas o *traducidas* a un mensaje explícito.

Entramos pues en el problema de la comprensión de esta propuesta que de hecho está basada en una recepción muy reducida, sólo la elite de personas que estuvieran presentes y poseyeran las cualidades para una adecuada comprensión, aunque Mallarmé igualmente critica el snobismo de quienes proclaman que entienden sin saber de qué se trata la obra. También trama un sistema de abonos para aquellos que sólo pudieran acceder a esta obra como publicación, pues como plantea Eric Benoit, “Le Livre” pretendía tomar aspectos de la recepción de las obras comerciales de la época e incluirlos, para llevar a cabo un proceso pedagógico con sus receptores. En efecto, a Mallarmé le interesaba mucho el funcionamiento del público *ligero*, en especial tres aspectos: “Tout d’abord, de que ces gens viennent chercher au théâtre, c’est le spectacle de leur propre quotidianneté, ‘eux-mêmes ainsi qu’ils se connaissent dans la rue ou à la maison’ (...) C’est donc finalement la non-participation de l’esprit du spectateur, sa complète passivité, une complète *anesthésie* de l’âme, qui apparaît comme l’une des principales conséquences de ce théâtre qui n’est qu’une stricte mimesis de la banalité quotidienne”. En segundo lugar, “la façon dont l’esprit des spectateurs est *émotionnellement* affecté par ces oeuvres”; como consecuencia de la pasividad de su espíritu se emocionan con cualquier cosa. Finalmente, “la ‘vogue’, c’est-à-dire le caractère éphémère du succès qu’apporte la foule aux oeuvres légères: cette ‘immortalité relative et se passant souvent dans l’esprit d’imbéciles’” (Benoit, 37-8).

El conflicto se presenta cuando la obra no responde a estas expectativas de banalidad, y sólo provoca la indiferencia de los lectores. Entonces Mallarmé se plantea la posibilidad concreta que tendría “la foule d’apprécier l’art pour répondre à la nécessité des oeuvres d’être appréciées” (49) y va en la dirección contraria a la búsqueda de todo aquello propio de la entretención popular con el fin de incluirla en el libro (la prensa, las canciones, artículos, la vida en la plaza). Su estrategia no es la negación, sino la inclusión, mas con un fin bastante claro: valerse utilitariamente de dichos elementos como una atracción y, una vez dentro de la obra, cambiarles el signo, utilizarlos para dar cuenta de otra realidad. Un elemento familiar es utilizado para provocar extrañeza: ése es el modo en que Mallarmé, en vez de rebajar el nivel de su obra, pretendía subir al público hasta ella mediante los peldaños de lo conocido, de la moda. Esta subversión solapada del horizonte de expectativas de estos lectores los llevaría incluso más lejos, a una nueva recepción en la que, en definitiva, ni siquiera son importantes el autor y los lectores, pues su único papel es el de permitir la vida de una obra en la que el Universo adquiere una nueva realización y en la que, constelados, incluso los elementos más triviales son útiles para la creación: el mundo desembocando en el libro.

“Le Livre”, hipérbole de todos los libros existentes, busca una completa pureza (Scherer, 23), con lo cual no es difícil imaginarlo como una gigantesca máquina centrífuga en que todo lo que entra pierde su esencia para formar parte de este todo en el que la imperfecta pluralidad da paso a la unidad. Y con el fin de preservar a toda costa la pureza del misterio, pasará más allá de un “arte para todos” para llegar a un “arte para nadie”, como establece Benoit: “serait le lieu d’une totale non-communication, d’une totale absence de relation avec l’extériorité, d’une parfaite impénétrabilité, ‘livre isolé de toute conscience, texte coupé de toute possibilité de lecture, de tout dynamisme de jaillissement externe pour le contact d’un regard, objet entièrement tourné vers le déploiement recueilli de son intimité, - mais **‘étant’**. Autisme esthétique. Existence *absolue* (...) Un livre non-lu, ce serait justement l’existence *actuelle* du sens cevoir sans risquer de le corrompre” (42-3). Como señalaba, hasta el propio autor se volvería prescindible, tal como propone Michel Foucault “Mallarmé no cesa de borrarse a sí mismo en su propio lenguaje, a tal punto de no querer figurar en él sino a título de

ejecutor en una pura ceremonia del Libro en el que el discurso se compondría de sí mismo” (297).

Será un libro, entonces, cuya existencia adquiere sentido solamente en un lugar donde ya no importe el sentido, y donde evidentemente las constricciones de los libros comunes y corrientes son desechadas: “En este Libro, reflejo del Universo, las diferencias entre el verso y la prosa habrían desaparecido y el sortilegio evocador estaría logrado por el núcleo rítmico que incluyese silencios medios, anotados sobre la página por espacios en blanco” (Gómez Bedate, 125). Y como el propio Mallarmé ya avisaba en “Crisis de verso”, sería éste el espacio de fragmentación y libertad definitiva de las palabras: “La lengua toda, ajustada a la métrica, recuperando en ella sus acentos vitales, se evade, según una libre disyunción, en mil elementos simples; y, señalaría yo, no sin semejanza con la multiplicidad de los clamores de una orquestación, que sigue siendo verbal” (*Divagaciones...*, 214). Se conseguiría, en todo caso, una precaria construcción: “Todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y antagonismo, que concurren al ritmo total, lo que sería el poema callado, en los blancos” (221). Sólo en el silencio, podrán llevarse a cabo todas estas transformaciones; sólo a partir de este estado neutro se podrán conectar los elementos que crearán un infinito, pues la nada actúa como la conexión entre los elementos y las múltiples posibilidades de transformación.

Este alejamiento de la realidad en búsqueda de un nuevo mundo paralelo no implica, como ya he comentado, que la ausencia no deje de precisar la encarnación de la que hablaba Sánchez Robayna, una encarnación que se realiza fuertemente a través de la sonoridad y la visualidad de las palabras. Por más que incluso se tienda a la anulación, y que hablemos de un estado ideal de la poesía, ésta se expresa a través del poema que, como advierte Campion, sólo existe a través de palabras rodeadas de espacios en blanco, como un sistema con valores propios (fonológicos, rítmicos, gramaticales, semánticos) que entran en juego (12). En el caso de Mallarmé es evidente que su opción suele sobrepasar el predominio habitual que tienen los significados, para darles las mayores posibilidades expresivas a los significantes: otro modo, pues, de dispersión del sentido que, sin embargo, lo enriquece. Si bien es evidente que no es ni mucho menos el primero en privilegiar esta sensualidad del lenguaje (pensemos en la tradición de la poesía visual

desde la Antigüedad, o en la sonoridad buscada por la lírica trovadoresca, sin ir más lejos), ciertamente los potencia de manera tal que los procedimientos que inaugura serán replicados constantemente a partir de las vanguardias. Sus procedimientos, además, están fuertemente relacionados con sus preocupaciones teóricas respecto a la crítica al lenguaje; esto es lo que lleva a Derrida a destacar a Mallarmé como un retórico de los significantes, no de los significados (“Mallarmé”, 61). Para ello necesariamente debe existir esa intimidad con el lenguaje (propia de quien fue profesor de inglés y tuvo oportunidad de establecer comparaciones entre lenguas), de la que fue testigo Valéry: “En ocasiones tenía yo la sensación de que hubiera examinado, pesado, contemplado todas las palabras de la lengua, una a una, como el lapidario a sus gemas, pues la sonoridad, el brillo, el color, la luz, la extensión de cada una, su *orienté*, cabría decir, se hacían visibles tanto en sus dichos como en sus escritos, donde las reunía y encajaba con una eficacia y valor de posición incomparables” (Estudios literarios, 256).

Uno de los ejemplos clásicos para referirse a la importancia que este autor le otorgaba a los sonidos, es el soneto “Ses purs ongles...”, llamado también “soneto en yx” debido al desafío autoimpuesto de crear una composición a partir de una palabra tan difícil de rimar como “onyx”. Tanto así que, de hecho, hubo de inventar la palabra “ptyx” (a la que ningún amigo suyo le encontró significado en lengua alguna). Lo notable en este caso es que esta decisión no le parece problemática, pues claramente ha supeditado el sentido del poema a la concreción de una determinada estructura sonora que a su juicio tiene mayor valor, revalidando de paso su artificiosidad. Así lo dice él mismo “está invertido, quiero decir que el sentido, si tiene alguno (aunque ya me consolaría de lo contrario gracias a la dosis de poesía que encierra, según creo) se evoca gracias a un espejismo interno de las mismas palabras” (Divagaciones..., 502).

Julia Kristeva pone el énfasis en la manera en que la repetición de palabras y sonidos adquiere el rol estructurante por sobre la construcción semántica: “*cette insistance phonique s’impose comme le principe organisationnel prépondérant dans le texte*” (La révolution du langage poétique, 221), lo que lleva a que se creen nuevas estructuras de significación, como indica Dragonetti: “Le sonnet fait la preuve que quelque chose comme la littérature existe à partir d’une instauration de la signification absolue de la *lettre* dont l’expansion rythmique est le langage qui répond à l’exigence

denos rêves, et il y répond merveilleusement dans le sonnet de Mallarmé, parce que le murmure de la parole primordiale y fait entendre à nouveau et toujours pour la première fois, à *la lettre* et dans tous les sens, l'universel qu'on cherche aujourd'hui" (70-1). Eso es lo que ocurre, en efecto, con esta figura creada gracias a la exquisitez de la rima y otras palabras escogidas que obligan a olvidar cualquier referencia externa al poema: se trata, como señalaba el subtítulo original con que lo envió a Cazalis, de un soneto "Alegórico de sí mismo" (*Divagaciones...*, 503). Es así que Octavio Paz, al estudiar la intrincada relación de ecos sonoros, propone una lectura de este poema como la forma de un caracol, de un espiral, una forma que, en efecto, contiene y se deja habitar por la nada ("El soneto en ix de Mallarmé", *Excursiones/Incuriones*). No en vano Alfonso Reyes ya había destacado que en este poema "se manifiesta esa rarísima cualidad de concebir y entender la nada como algo positivo e inteligible" (en Ulacia, 301). Y por el mismo motivo es que Andrés Sánchez Robayna sugiere que este poema debe ser escuchado en voz alta pues sólo así es posible percibir sonoramente una similitud que las grafías ocultan: las palabras "le Néant s'honore" suenan igual que "le Néant sonore", o sea, la nada que gracias al poema puede hablar (61). Bien se entiende entonces este elogio de Rubén Darío a la labor de Mallarmé: "Divino secreto del silencio: de donde emergerán los angélicos palacios, las suprasiderales únicas melodías" (145).

Al volver nuestra mirada al propio Mallarmé, podremos ver que, en su carta a Edmund Gosse, en 1893, no deja dudas sobre el modo en que su expresión elusiva y sugerente se liga a la búsqueda sonora, no sólo material sino también ideal: "Yo creo Música, y llamo así no aquella que puede extraerse de la relación eufónica de las palabras, esta primera condición cae por sí misma; sino el más allá que se produce mágicamente por ciertas disposiciones de la palabra, cuando ésta solo permanece en el estado de medio de comunicación material como las notas del piano. Por cierto entre las líneas y encima de la mirada eso ocurre, en completa pureza, sin intervención de las cuerdas del instrumento y de los pedales como en la orquesta, que ya es industrial; pero es la misma cosa como una orquesta, salvo que literaria o silenciosamente. Los poetas de todos los tiempos no han hecho nada diferente" (*Divagaciones...*, 574-5). Resulta interesante, además, que a partir de dicha condición de su poesía rechaza la repetida acusación de oscuridad: "salvo por torpeza o tontería, no soy oscuro, desde el momento

que se me lee para buscar lo que enunció más arriba (...) me vuelvo oscuro ¡por cierto! si el lector se equivoca y cree que abre un periódico” (575). Dicho de otro modo, el problema de la transmisión directa de un significado se vuelve intrascendente para quien intente acercarse a su poesía desde una escucha atenta a sus características específicas.

Para observar la importancia del trabajo visual con las palabras, debemos acudir a “Un coup de dés”, poema publicado por Mallarmé muy poco antes de su muerte, y que para Hans Blumenthal constituye una especie de respuesta paródica al proyecto de “Le Livre”, “il suo capovolgimento nel rifiuto dell’enciclopedico, il trionfo dell’idea romantica secondo cui si può mostrare l’infinito solo nel frammento” (La leggibilità del mondo, 344). Este texto incluye un “Prefacio” en el que, tras advertir “J’aimerais qu’on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l’oublîât; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration” (Poesía, 168)⁷⁴, se refiere a los silencios y la relación con la música que también subyace en el texto: “Les ‘blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour (...) je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. (...) Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit. Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d’imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d’adjacents, dicte son importance à l’émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l’intonation” (168)⁷⁵.

La lectura del poema nos muestra la variedad de recursos desplegados: distintos cuerpos en las letras (10, 24 y 60), uso de redondilla y cursiva, y frases escritas sólo con mayúsculas, a través de una completa diseminación de las palabras en la página que

⁷⁴ “Yo quisiera que no se leyera esta Nota o que una vez hojeada, incluso se la olvidara; enseña, al Lector hábil, poca cosa situada más allá de su penetración” (169).

⁷⁵ “Los ‘blancos’ en efecto, asumen la importancia, golpean en primer lugar; la versificación los ha exigido, como silencio alrededor (...) no transgreda esta medida, solamente la disperso. (...) Todo transcurre, resumiendo, en hipótesis; se evita el relato. Añádase que de este empleo al desnudo del pensamiento con retiradas, alargamientos, fugas, o su dibujo mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, una partitura. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y el pentagrama, al medio, en lo alto, abajo en la página, notará que sube o desciende la entonación” (169).

permite que se creen muchos espacios en blanco. Este único verso sin puntuación ve truncada, evidentemente, su linealidad debido a todas estas variantes y ramificaciones, y si imaginamos su lectura en voz alta, ciertamente se profundizaría esta sensación de fragmentariedad. Esta impresión se confirma, además, con la mención a los dados que temáticamente alude a esta dispersión azarosa de los signos, y que nos remite a esa incesante combinatoria capaz de abolir el tiempo. Octavio Paz nos recuerda la encarnación que sufre el mundo de las ideas merced a esta dispersión: “La Idea no es un objeto de la razón sino una realidad que el poema nos revela en una serie de formas fugaces, es decir, en un orden temporal. La Idea, igual a sí misma siempre, no puede ser contemplada en su totalidad porque el hombre es tiempo, perpetuo movimiento: lo que vemos y oímos son las ‘subdivisiones’ de la Idea a través del prisma del poema. Nuestra percepción es parcial y sucesiva. Además, es simultánea: visual (imágenes suscitadas por el texto), sonora (tipografía: recitación mental) y espiritual (significados intuitivos, conceptuales y emotivos)” (“El arco y la lira”, La casa de la presencia, 103-4); por eso podemos ver al poema como la conjunción máxima de distintas dimensiones: “la respuesta de Mallarmé: el instante del poema es la intersección entre lo absoluto y lo relativo” (“Recapitulaciones”, La casa de la presencia, 431). Como también indica Trione, las palabras son capaces de dar cuenta de aquello que está mucho más allá de ellas y de lo que nuestros sentidos captan: “Quest’opera ha il potere di parlare, di pensare, di creare forme temporali. Tutto qui diventa visibile; i silenzi si materializzano; emergono istanti attraversati dall’idea chi vi se annienta. Tutto si fa tangibile: il nulla è diventato sensibile. Il sensibile è pervenuto a tali livelli di rarefazione e di significanza, da rivelare, nella immobilità e nel silenzio, la nuda essenza” (28).

Sólo de este modo es posible que se produzca esta percepción similar a la de un holograma, como sugiere Manuel Ulacia (305), y que necesariamente debe reposar en aquellos espacios en blanco que le permitan un adecuado despliegue y que en virtud de esa función no son jamás gratuitos. Es más, son el yacimiento del que las palabras deben extraer su fuerza: “le travail du vers consiste bien à *creuser* tels espaces entre les blocs de termes, dans le vers et entre les vers, de manière à instituer *entre ces blocs* telles relations qui fassent sens de manière économique et rigoureuse, sous la forme d’une proposition implicite et déterminée par ces relations, ici quelque chose comme celle-ci” (Campion,

15). Igualmente, los silencios nos recuerdan que no es un hombre y sus sentimientos el que habla sino la poesía, el misterio o el universo mismo que ha decidido dejar sus huellas impresas. Ya en referencia a su soneto “en yx” Mallarmé planteaba que “mi obra está tan bien preparada y jerarquizada, para representar, como pueda, el Universo” (*Divagaciones...*, 502), y casi 30 años después, en carta a André Gide, en 1897, Mallarmé se refiere a “Un coup de dés” como una constelación construida a partir de leyes exactas (590). En una inversión, Maurice Blanchot recurre a esa descripción para remarcar que es el espacio vacío el que cobra volumen y notoriedad: “dispersión infinita que se reúne en la pluralidad definida de estrellas, poema en el que, no quedando de las palabras más que su espacio, ese espacio brilla en un puro resplandor estelar” (*El libro por venir*, 278). Roger Dragonetti aprovecha de remarcar que el infinito que es aludido por la combinatoria de los elementos: “On pourrait comparer ce texte à une poussière d'étoiles, susceptible de donner lieu à une multiplicité de constellations, entrecroisées. Il suffit alors de décider du principe de liaison, celui-ci pouvant être indifféremment, l'intensité de la lumière voire des caractères d'imprimerie, les conjonctions probables du sens, ou d'autres relations de signifiants: jeu de rapport, donc, *Musique*, ou rapport mathématique dans la construction des ensembles” (151). Pilar Gómez Bedate también lo visualiza como una constelación: “En *Una jugada de dados* el poeta, con sus palabras (inseparables del pensamiento) arrojadas sobre la página blanca, crea una constelación de signos con que responder a las estrellas que, sobre el firmamento, forman los signos del universo: arriba, blanco sobre negro y en el *Libro negro sobre blanco*, su contrario y su reflejo, como una anotación del misterio que pudiese ser leído en un espejo, en sentido inverso al que fue escrito. A pesar de todo lo cual, el misterio continúa indescifrable porque la poesía, el arte, son un gran juego, sagrado y trágico, cuya sola significación está en existir” (126).

También es posible dar otra lectura de este poema, considerándolo como la expresión del pensamiento, en la medida en que éste es una manifestación del espíritu, como piensa Champion: “L'idée de Mallarmé, philosophiquement parlant, consiste à considérer les oeuvres de l'esprit comme l'ensemble des opérations intellectuelles et mentales qui mettent la réalité à sa disposition” (19). Ésta fue, de hecho, la primera impresión de Valéry al ver el manuscrito de “Un coup de dés”: “Creí ver la figura de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba allí

verdaderamente, soñaba, engendrabas formas temporales. La espera, la duda, la concentración eran *cosas visibles*. Mi vista entraba en contacto con silencios que se habían materializado” (Estudios literarios, 195). Es interesante también esta concepción puesto que alude a un punto en que el problema del hermetismo se ve igualmente implicado. En ese comentario está poniendo de manifiesto algo que todos conocemos: la complejidad del proceso del pensamiento humano, la cantidad de conexiones, saltos, bifurcaciones, olvidos, y la constante sensación de que al verbalizarlo se ve inevitablemente reducido y simplificado. El pensamiento puro, entonces, es intraducible en toda su complejidad mediante el lenguaje usual, pero quizás podamos conocerlo mejor a través de este extremo ejercicio de formalismo que reproduce su movimiento, y que nos recuerda que si queremos explicar lo inexplicable debemos recurrir a este tipo de expresión difícil.

Visto de otro modo, estamos ante una escritura en la que más importa su movimiento y las relaciones entre sus componentes, que el mero contenido. Parafraseando términos musicales, esta escritura en relieve nos obliga a poner atención no sólo a la línea melódica y su desarrollo (tan disperso en este caso), sino a leer también verticalmente, descubriendo los intervalos entre las palabras que se superponen, de las que no importa tanto su ubicación particular en el pentagrama sino la relación con otras palabras y los acordes que así se producen.

Antes de pasar a la próxima sección, quiero terminar recordando la importancia que tiene esta pérdida de especificidad de la poesía en cuanto a que deja de responder las expectativas de un lector que busque un mensaje ya decodificado. Por la apertura a otros géneros, se produce una mayor mezcla de texturas que ciertamente diluye la claridad discursiva, y, más aún, la preocupación por los sonidos y las imágenes lleva a que el texto se fragmente, y se pulverice la unidad entre significado y significante (Kristeva, La révolution du langage poétique, 227) o, al menos, que se ajuste el contrato entre ambas partes.

La literatura negándose a sí misma, negando sus posibilidades, permite descubrir nuevas vías, como manifiesta Trione: “Questa scrittura non ha memoria di eventi; *non racconta*; non è rivolta alla vita. Esibisce dei ‘modi puri’ che non ‘ricevono’ il loro essere

dalla realtà osservabile; non ha referenti nelle cose; non è segnata da ragioni cronologiche: si offre, al contrario, o meglio *si significa*, come ‘presenza di un insieme di possibilità’” (50). Estas opciones resultan incluso más ricas, pues lo que se estaría perdiendo es mucho menos que lo ganado. La diseminación de la poesía, en definitiva, provoca un lenguaje ciertamente hermético, que gracias a la oculta expresividad que gana rebasa sus propios límites y permite que la ausencia se exprese con más riqueza: “le poème ne dit rien ne cache rien; en revanche, comme nous les verrons, il met l’esprit en mouvement, il le tourne cette absence qui n’est que le structure des relations qui unissent et opposent les termes d’une totalité, la loi de fonctionnement de cette totalité, et l’énergie qui la fait fonctionner” (Campion, 16). Como también dice Octavio Paz respecto a “Un coup de dés”: “La escritura poética alcanza en este texto su máxima condensación y su extrema dispersión” (“Los signos en rotación”, La casa de la presencia, 261).

4. La autonomía poética y la transparencia.

La dispersión a la que me he referido no mengua la autonomía de la poesía, más bien amplía sus influencias y su capacidad de incluir dentro de la lírica elementos difícilmente pensados como tales en tradiciones anteriores. Así, refuerza también su independencia respecto del mundo por más que necesite de elementos suyos como punto de partida, puesto que el poema se plantea como un universo paralelo, tanto o más real que el conocido. Al sublimar su referente, como advierte Jauss, el poema “hace desaparecer el propio objeto para encontrar, en la poetización del poema, su verdadero tema” (*Experiencia estética...*, 378). Con esta fe en la palabra, el poeta demiurgo operará con la herramienta de la subsitución, como indica Pierre Champion: “Il s’agit, en effet, que l’esprit se donne le réel qui lui est extérieur, et cela de la seule manière qui lui soit adéquate: par la capacité qu’il a de substituer à chaque chose le signe de cette chose. Ce qui donne, dans la perspective mallarméenne: le propre de l’Esprit consiste à *abolir* la réalité des choses au sein des objets de sa propre fabrication, par un travail sur ‘les vingt-quatre lettres’” (19). Pero para Barbara Johnson, lo crucial en Mallarmé no es tanto la abolición del objeto, sino la suspensión de su referencia: “What is revolutionary in Mallarmé’s poetics is less the elimination of the ‘object’ than this very type of construction of a systematic set of self-emptying, nonintuitive meanings. Mallarmé’s famous obscurity lies not in his devious befogging of the obvious but in his radical transformation of intelligibility itself through the ceaseless production of seemingly mutually exclusive readings of the same piece of language” (65). Se trata de ocupar los signos inventados para designar con el fin inverso: borrar lo designado, y evocar no la flor, sino su ausencia. Esa fantasmal presencia es la que se presenta a los ojos del lector. “Producción y aniquilamiento de la cosa por el nombre; y, ante todo, creación, por el verso o por el juego de la rima, del nombre mismo”, nos dice Jacques Derrida, quien reafirma el “poder idealizador de la palabra que hace desaparecer la existencia de la Cosa por la simple declaración de su nombre” (63), y que, sabemos, desembocará en la propia anulación de la poesía para dejar que simplemente sople el viento del espíritu: “dont le dernier Mallarmé s’avise enfin, pleinement, et ce qui constitue encore un trait de son ironie, c’est que la Littérature, doit se réfléchir: pour être complètement elle-même, c’est-à-dire pour abolir entièrement et son objet, et son sujet, et elle-même, aux vingt-quatre

lettres qui la définissent, c'est-à-dire encore pour que l'esprit se réintègre lui-même en se niant dans l'activité qui est, par excellence, son oeuvre" (Campion, 38). Una escritura, entonces, que se contenta con desaparecer y dejar abierto un espacio vacío. Una escritura, como avisaba Mallarmé, que profundiza, que actúa como una pala.

Para cavar necesitamos que la pala sea fuerte, y esta resistencia se adquiere gracias a la materia del lenguaje, que una vez realizada propone peculiares modos de relación entre sus elementos. Estos, como ya veíamos, deben ser distintos a los del lenguaje habitual, a partir del momento en que el sentido ha quedado abolido. Es por este motivo, y para preservar el misterio, que, evidentemente, este lenguaje no tendrá nada que ver con el habla común y corriente. No sólo se alteran esas relaciones con la realidad sino también entre las palabras de la vacía retórica cotidiana que esta sintaxis aparentemente ampulosa y rebuscada consigue soltar. Como indica Eduardo Espina, su carácter extraordinario no depende de las palabras mismas sino de su uso y secuencialidad: "Mediante relaciones significativas y funciones combinatorias de frases inesperadas y acertijos de sintaxis, la dicción poética logra que las palabras digan cosas que no pueden decir por separado. Las remueve de la sintaxis ordinaria y habitual, de su acostumbramiento a la quietud de la representación, estimulando la musicalidad y la resonancia más allá del presente dispuesto por el sentido" (131). Y es esa liberación de la funcionalidad la que contribuye a su autosuficiencia: "La palabra piensa *en-sí-misma*. Es pensamiento de su ser y no de su significar. Habla y se oye decir. El poema aprende a existir sin visitantes" (133). Valéry también consideraba necesaria esta distancia que pone la lengua poética al no pretender reproducir el habla vulgar, sino proponer otras palabras que se escapan de las manos: "El *sentido común* protesta con razón y dice: *¿por qué hablar en verso?* Pero en el momento mismo en que los poetas son verdaderamente poetas, el pensamiento es indivisible de un cierto canto, y la iniciativa no es exclusiva del pensamiento" (Estudios literarios, 254). Quizás la mejor expresión de la necesidad de adecuación de los significados a una determinada forma la da Maurice Blanchot al plantear la inevitabilidad de esta relación, que la distingue del lenguaje habitual: "en el lenguaje no poético, tenemos la certeza de haber comprendido la idea cuando podemos expresarla de diversas maneras, dominándola hasta tal punto que somos capaces de liberarla de todo lenguaje determinado; la poesía exige, para ser comprendida, una

aceptación total de la forma única que propone” (Falsos pasos, 120). El sentido es inseparable de sus palabras, acentos y ritmos, sólo existe en el momento de esta unión: “Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que el poema es: el que desee comprenderlo debe considerarlo por entero, sufrirlo en su realidad completa” (120).

Volvemos a la necesidad de que el lector se disponga a entrar en este movimiento en el que incluso él mismo quedará abolido, pero que así permitirá que el espíritu fluya. El lector es la llave que enciende un mecanismo, y por lo mismo sigue siendo imprescindible para que exista la tensión, que provoca ese flujo en el que difícilmente podemos distinguir una dirección: un sentido que permanece indecidible (Derrida, 61), formado por significantes que no quieren volver la mirada a sus antiguos significados pues prefieren reunirse entre ellos: “the subjects becomes more and more obscure, replaced by word games, a phonetic and ortographic ballet. The words are not restricted to their conventional use, but assume new relationships whose potential is provided by the alphabet, the origin of everything” (Frey, 31). Esta independencia del lenguaje no sirve, por supuesto, al lector que en busca de un mensaje menosprecie el modo en que éste se ha expresado específicamente en el poema; éste es el tipo de obra que, necesariamente, obliga a una manera distinta de leer. Y de su impacto inicial da cuenta Valéry: “Por el mero hecho de existir operaba como encanto y como espada. Dividía de un tajo a todo el pueblo de los hombres que saben leer. Su apariencia de enigma irritaba instantáneamente el nudo vital de las inteligencias letradas. Parecía alcanzar inmediatamente, infaliblemente, el punto más sensible de las conciencias cultivadas, sobreexcitar ese centro mismo donde existe y se reserva no sé qué prodigiosa carga de amor propio, donde reside *aquello que no puede soportar el no comprender*” (Estudios literarios, 208-9). La irritación, de acuerdo a este autor, provendría simplemente de la pereza de quienes conciben el “placer sin trabajo” y no se preocupan de cultivarse lo suficiente para entender los poemas; son quienes parten de la base de que si no se entiende no es por culpa de ellos, sino de la impenetrabilidad del autor: “Hay muchas personas a las que no les cuesta admitir que no entienden nada de música, que la armonía y la orquestación son un misterio para ellas, aunque se guardan mucho de negar una cierta culpa en no haberse ocupado de aprender tales materias. Pues bien, aunque la poesía sea un arte mucho más complejo e indefinible que el de los sonidos puros (...),

muy pocas personas (y fuera de esas muy pocas muchas muy cultas) conjeturan que sea necesaria una preparación particular (que, por lo que yo sé, no se imparte en las escuelas) para quien quiera conocer versos de un modo distinto que a tientas y según el gusto del momento” (255).

Pero creo que para “soportar el no comprender” no basta sólo con estudiar teoría poética; hay bastantes más factores implicados. Evidentemente, hay que entrar en el juego al que ha dado pie Mallarmé: “El temblor que sigue a sus poderosos recursos verbales, cuando tiene que lograr sus transmutaciones en el verso, venía a perseguirlo hasta el límite de la indiferencia o el rehusamiento, pues el acto mismo de la creación parecía extender su onda hasta el escriba o el escucha dispuestos a abandonarse a las mismas pesquisas, a idénticos éxtasis o tormentos” (Lezama Lima, 27). Esas pesquisas, lógicamente, deben seguir el relieve de las formas del poema, captar las resonancias creadas entre las palabras: “Comprender un poema quiere decir, en primer término, *oírlo*” (Paz, “Recapitulaciones”, La casa de la presencia, 294). Es más, el lector debe interpretar, es decir, terminar de crear la partitura que se le ofrece; como indica Mallarmé no sólo en “Un coup de dés”, sino también en la nota inicial de “Igitur”: “Ce Conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même” (85). Asimismo, debe disponer los espacios para que dicha escena se lleve a cabo: la lectura es la que autentifica el silencio (Kaufmann, 110), y descubre el sustento de las palabras: “la forma está construida sobre un abismo. Lo no dicho es el tejido del lenguaje. La forma es una arquitectura de palabras que, al reflejarse unas en otras, revelan el reverso del lenguaje: la no-significación. La obra no dice lo que dice y dice lo que no dice” (Paz, “Astillas”, Excursiones/Incuriones, 450). Al entender que los silencios pueden hablar (y que el lector debe permitir que ellos hablen) Mallarmé crea una nueva forma de diálogo, y sus espacios son justamente los que invitan a que se dé inicio a la lectura, quienes indican la dirección del deseo: “la nécessité d’une destination, contient toujours *en lui-même* (on peut-être dans le blanc qui le précède comme l’espace d’un manque, d’une aspiration, comme moment d’imminence du jet verbal) le désir, parfois désespéré, d’être lu pour accéder à une existence authentique” (Benoit, 45).

¿Queda algo de la poesía después de tantas negaciones? ¿Tienen algún fin estos procesos que tienden a anular todos sus componentes? Volvamos al concepto de poema crítico del que hablaba Paz: “Poema crítico: si no me equivoco, la unión de estas dos palabras contradictorias quiere decir: aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación. La poesía, concebida por Mallarmé como la única posibilidad de identificación con lo absoluto, de ser el absoluto, se niega a sí misma cada vez que realiza un poema (ningún acto, inclusive un acto puro e hipotético: sin autor, tiempo ni lugar, abolirá el azar) -salvo si el poema es simultáneamente crítica de esa tentativa” (“Los signos en rotación”, *La casa de la presencia*, 262). En el reconocimiento de su nueva naturaleza está, entonces, la respuesta: “gracias a la crítica, a la negación, se convierte en la posibilidad, ahora y aquí, de escribir un poema abierto hacia el infinito” (263). La única manera de ir más allá de la propia esencia es, pues, la disolución. Paz continúa en su ensayo con estas imágenes de despojamiento que tienden a la plenitud: “Mallarmé no nos muestra nada excepto un lugar nulo y un tiempo sin substancia: una transparencia infinita” (264). Y en ella quiero detenerme, pues me parece el mejor concepto para referirnos a lo que creo que encarna la poesía de Mallarmé, una transparencia que no es exactamente la nada, sino su cuerpo.

Las menciones a la transparencia son frecuentes en sus poemas, como la “vida transparente” que ya hemos referido, o también “Le transparent glacier des vols qui n’ont pas fui!” (*Poesía*, 138)⁷⁶, y especialmente ésta, en que la comparación es patente: “Que la vitre soit l’art, soit la mysticité” (48)⁷⁷, a las que se suman otras relativas, como ventanas, nieve, y, también más metapoéticamente: “Avec comme pour langage / Rien qu’un battement aux cieus / Le futur vers se dégage / Du logis très précieux” (110)⁷⁸; “Rien, cette écume, vierge vers” (26)⁷⁹. Dragonetti habla de la recurrencia de estas imágenes: “La glace est consubstantielle à la dimension du verbe mallarméen. Glace, miroir ou vitre sont le lieu de rencontre de la transparence et des reflets qui ne dévoilent jamais le mystère de leur essence”, y luego la compara con la pureza de la hoja en blanco: “la page

⁷⁶ “El glaciar transparente de los vuelos que no huyeron!” (139).

⁷⁷ “Que el cristal sea el arte, que sea el misticismo” (49).

⁷⁸ “Teniendo por solo lenguaje / Un aletear en los cielos / Se libra el futuro verso / De morada muy preciosa” (111).

⁷⁹ “Nada, esta espuma, verso virgen (27)”.

blanche est également une métaphore de ce lieu. En fait ce blanc, dont la page fonctionne soit comme première métaphore de la virtualité, soit comme miroir fondamental, n'est-il pas déjà au départ le lac gelé où sont emprisonnés tous les mots comme autant de 'vols qui n'ont pas fui'?" (75). Jean-Pierre Richard también comenta: "Ame, transparence jaillie de la transparence. (...) Car Mallarmé oppose aussitôt cette diaphanéité par celle que pourraient causer en lui d'autres transparences, l'attaquant du dehors, larmes de femme ou ciel azuréen (...) La vraie clarté, celle qui nous permettra 'd'innover une âme de cristal' et de renouveler aussi, à partir de l'effusion de cette âme, toute la fatigue amoncelée des choses" (492-3).

Efectivamente, la transparencia nos habla de esa pureza necesaria para que surjan las palabras, pero creo que también se refiere a la posibilidad de una mirada que atraviese las cosas y las limpie. La transparencia, propia de los cristales que a pesar de ser materia contradictísima dejan pasar la luz a través de ellos (y propia del Mallarmé que en algún momento quiso escribir un "Traité des pierres précieuses"): "Jamás las palabras han estado más cargadas y plenas de sí mismas (...) Cada palabra es vertiginosa, tal es su claridad. Pero es una claridad mineral: nos refleja y nos abisma" (Paz, "El arco y la lira", La casa de la presencia, 78). Ésta es la paradoja de concentración y dispersión de la transparencia, "la escritura sin discurso, el lenguaje sin costumbre ni azar, la voz pura identificada al signo puro en el espacio puro", de la que habla Cintio Vitier ("Ejemplo de Mallarmé", 13), y es en esa transparencia donde se forja su capacidad de resistencia.

Pero debemos especificar que estas menciones a la claridad no deben tomarse como una simplificación del sentido y una pérdida de su hermetismo. Seguimos hablando de palabras que no conectan con un referente, y ésa es la causa de su transparencia: significantes que actúan como ventanas tras las cuales sólo resta el misterio, que ciertamente puede brillar, como lo quiere Richard, aunque sea por reflejos, no porque exista un sentido luminoso. La profundidad abismal que nos abre la transparencia no es la del descriframiento de citas y simbolismos más o menos cultos, sino la que abren las palabras enfrentadas a su propio vacío, desnudas de cualquier explicación que limite su ambigüedad: no hay explicaciones.

Mallarmé, el orfebre, ha dedicado su vida a pulir las palabras. Conoce sus pesos, sus colores, sus imperfecciones, y lentamente ha ido borrando toda huella de convención,

de cotidianeidad, hasta purificarlas por completo de sus significados, sin olvidar que el misterio que en ellas reside debe permanecer intacto. Estas gemas inaprehensibles ya no pueden hablar de la roca de la que provienen, sino del cielo al que tienden, pues están a punto de convertirse en aire. Y se olvidan de todo.

Mallarmé, el constructor de cajas de vidrio, en las que guarda la nada oculta en todo. Sus cajas de vidrio son cajas de música.

5. El hermetismo de Mallarmé hacia la modernidad.

Hasta ahora sólo hemos merodeado el problema del hermetismo a través de perspectivas laterales, por lo que me gustaría volver a enfocar con mayor precisión este problema en Mallarmé, para luego mostrar cómo esta característica de su creación se relaciona con la influencia de su poesía en la modernidad.

Uno de los estudios más extensos sobre el hermetismo mallarmeano es Mallarmé l'obscur, de Charles Mauron, publicado en 1941. Su premisa inicial es la siguiente: “*La phrase inintelligible type est celle que l'on composerait de mots choisis et disposés au hasard*” (9), que luego precisa: “*les phrases que nous déclarons inintelligibles sont celles qui nous donnent l'impression d'avoir été composées de cette façon*” (10). Así pretende separar la falsa intelegibilidad (que sería culpa del lector) de la verdadera, creada intencionalmente por nuestro autor: “L'obscurité de Mallarmé apparaît comme le type même de ce que nous nommions tout à l'heure l'obscurité de l'étrange. L'effort qu'elle demande au lecteur est celui de pénétrer dans un monde étranger, dans une 'extraordinaire structure mentale' - pas si loin des nôtres cependant que la chose ne soit possible” (35). Este mundo extraño que ofrece la poesía de Mallarmé podría ser penetrado y descifrado, pues según Mauron el misterio es aquello que está pidiendo una solución. Este planteamiento es criticado por Michael Stryck, quien considera que esta resolución de la oscuridad es fugaz y además no es el fin último de esta poesía: “This pleasurable discovery, however, takes place less as a mystery solving than a perpetual finding of clues in an unsolvable mystery. The essence of language is constantly being revealed in poetry, since every word spoken calls forth every other word, eliciting infinity through the madness of writing. Therefor, pleasurable discovery takes place merely as consecutive, magical lightning flashes (fulgurations) which provide ephemeral sparks of clarity in the face of obscurity” (613). Esta idea de penetrar en el misterio no para regresar con un botón, sino para hundirse en él, tiene relación directa con lo que planteaba el propio Mallarmé, en el sentido de que la oscuridad, más que propiciar un intento de ir a descifrar, nos sirve para comenzar a ceder, y esperar la apertura de los sentidos: “están, en un negro repliegue ansiosos por atestiguar el estado de ánimo sobre un punto, comprimidos y condensados por dudas para que eclosione un sencillo esplendor definitivo” (“El misterio de las letras”, Divagaciones..., 250). Maurice Blanchot traspone

esta fugacidad a términos metafísicos: “La ausencia se vincula, en Mallarmé, con lo súbito del *instante*. Por un instante brilla la pureza del ser, en el momento en que todo vuelve a caer en la nada. Por un instante la ausencia universal se hace pura presencia, y cuando todo desaparece, la desaparición aparece, es la pura claridad aparente, el punto único donde la oscuridad ilumina y el día es nocturno” (El espacio literario, 148). Sólo gracias a esa fugacidad es que la experiencia podrá repetirse, pues de otro modo el misterio se habría tornado estéril.

En otra parte el mismo Blanchot se preocupa de criticar directamente a Mauron, al considerar errada su opción de “traducir” a prosa los poemas más complicados de Mallarmé, en un proceso que no tiene nada de iluminación, sino de simplificación: “es culpable y víctima de un malentendido: cree que nos está hablando de la poesía en tanto que tal, cuando en realidad sólo nos habla de sí mismo, mostrándonos lleno de complacencia el pensamiento de un lector que, desde su pedestal fuera del campo de la poesía, contempla ese bloque de basalto y lava” (Falsos pasos, 122-3). Me parece particularmente agudo su comentario respecto de la equivocación que significa ofrecer, especialmente en casos como estos, una explicación rígida y unívoca, que siempre termina siendo filtrada y quebrada por la potencia de la expresión poética: “la explicación de toda verdadera poesía consiste en ignorar las costumbres prácticas acerca de lo ininteligible, en arruinar los comentarios, tanto los más burdos como los más sutiles (comentarios que precisamente son necesarios para ser rechazados), y, de círculo en círculo, de glosas inexactas a escolias imperfectas” (123). Con esto volvemos a lo que ya se ha reiterado: la fundamental importancia de los significantes, que no pueden ser obviados a la hora de referirnos a esta poesía: “Lo importante es concebir que la obra poética tiene una significación cuya estructura es original e irreductible (...) El primer carácter de la significación poética es que se halla unida, inevitablemente, al lenguaje que la manifiesta” (120). Los significantes no son los portadores de un sentido que depositan para luego retirarse: ellos son el sentido.

Una clasificación distinta a la de Mauron es la de Daniel Boulay (en L’Obscurité esthétique de Mallarmé), donde se describen tres oscuridades: “obscurité absolue de l’absurde, obscurité d’une musicalité purament qualitative ou obscurité relative d’un langage difficile mais ayant pourtant un sens” (en Stryck, 600). Stryck considera que la

primera no correspondería al caso de Mallarmé, ya que si por algo se caracteriza es por el cuidado y consciencia a la hora de escribir, evitando lo azaroso. De la segunda considera que podría estar asociada a una estética de impresionismo sensorial que, como la música, la inteligencia no trata de comprender. Y lo que valora de la tercera es que admite que el mundo no puede ser transmitido a través de las palabras (600-1).

Además de estas lecturas hay muchas más que pueden ser de interés, como la de Jean-Paul Sartre, que observa este proceso de incompreensión como una consecuencia de la atomización de la sociedad: “Si les hommes sont des corpuscules insécables, ils pourront s’accrocher mais non se pénétrer; deux substances qu’on a commencé par isoler ne sauraient avoir aucun commerce. Toute la psychologie amère ou ‘rose’ que ce siècle nous a léguée comme le fruit de son expérience, on peut la construire *a priori* dès qu’on a décidé d’appliquer à la réalité le seul esprit d’analyse. Reste à *jouer* l’impénétrabilité. Chacun s’y entend à merveille: il est flatteur d’être indéchiffrable; quant à l’indéchiffrabilité du voisin, elle servira d’excuse pour ne le pas comprendre. Donc les mots mentent; ils n’ont pas le même sens pour chacun” (55). También hay, volviendo al análisis literario, algunas impresiones negativas, como la de Charles Maurras: “No hay inconveniente en que Mallarmé escriba páginas oscuras, aunque resulta, sí, deplorable que sus oscuridades, una vez descifradas, no muestren nada que merezca el esfuerzo” (en Mallarmé, Poesía completa, 11). Ante esta crítica, rápidamente podríamos ofrecerle la misma respuesta que da Mallarmé: “argüir oscuridad - o nadie ha de entender si ellos no entienden - implica una renuncia previa a juzgar” (“El misterio de las letras”, Divagaciones..., 248-9).

Felizmente, son más los que intentan detectar los mecanismos que propician el hermetismo. Pierre Brumel, por ejemplo, alega que la ininteligibilidad proviene de dos procedimientos descritos por Mallarmé en “El misterio de las letras”: “Le premier procédé est l’*abrupt*. Il consiste à commencer par ‘un éclat triomphal trop brusque pour durer, invitant que se groupe, en retard, libérés, par l’echo, la surprise’. (...) Au second procédé, Mallarmé donne le bom de ‘balbutiement’” (84-5). Esto se demostraría en la ausencia de puntuación, y también en la ambigüedad léxica (una palabra que no se sabe si está siendo ocupada como sustantivo o preposición, por ejemplo). Agreguemos además que los traductores Jean Bollack y Bernhard Böschenstein insisten que Mallarmé ocupa

las palabras tanto en su sentido habitual como en su sentido etimológico, lo que podría complejizar aún más esta incertidumbre (en Szondi, 89). Brumel también habla de la dificultad de su sintaxis, un punto en el que varios críticos coinciden, y que se relaciona con lo abrupto de un discurso extrañamente hilado y apenas proferido, balbuceado: “The purpose of this technique is to restrict the directness with which information is conveyed, and to guide the reader’s attention, to a greater or lesser degree, towards the artistic *modus dicendi*; the separation of elements that normally belong together, or the inversion of normal thought processes, leads to the creation and subsequent relaxation of tension” (en Stempel, 135). Aquí entran, entonces, el hipérbaton y la contracción, la que Frey considera decisiva: “Mallarmé’s texts distinguish themselves by a particularly high degree of restraint. They are never informative and don’t present themselves as what they seem to say. Since they don’t communicate anything tangible, they are considered to be dark. (...) The darkness of discourse, the fact that it does not directly lead to something definite, counters referential illusion and moves discourse itself into the spotlight. (...) Communications are disrupted if what is being communicated is uncertain, that is when a single meaning is lost and the multiple meanings of the dark text challenge the linearity of discourse” (11). Este despliegue técnico lleva a Amparo Amorós a concluir que evidentemente la oscuridad no es “un defecto de estilo debido a un principiante; es, más bien, un exceso: algo que nace en función de una exhuberancia de datos, de ideas y de impresiones que se acumulan y organizan en torno a una estructura sintáctica mínima; algo que nace, sobre todo, en función de un exceso de trabajo, de un exceso en la elaboración de la frase, a la búsqueda de una arquitectura compleja -ambigua, plural y fragmentaria-, significante de la complejidad del yo” (La palabra del silencio, 213).

Prosiguiendo con Frey, éste define la poesía de Mallarmé como un discurso de la duda, cuya oscuridad se contagia del propio emisor al receptor: “Allusions, vagueness, ambiguity, and undecidability keep Mallarmé’s text suspended in permanent uncertainty. The doubt that is at work is not to be misunderstood as an expression of wavering temperament” (48). Se trata de una incerteza que tiende a una certeza, pero que no termina por resolverse, pues su inicio es la propia duda en el lenguaje (60). Pierre Champion, en una línea similar, indica que el sentido del poema no está predeterminado, pues siempre está naciendo a partir del pensamiento: “La pensée est donc la puissance

créatrice qui se saisit de l'esprit du poète dans le temps et à l'occasion de son écriture, et les lois mêmes de cette écriture ne se forment que dans cette saisie et dans le saisissement que celle-ci provoque" (80). Podemos decir, entonces, que el poema no es el lugar en el que Mallarmé espera desarrollar un sentido, sino donde va a buscarlo hasta encontrarlo en sus formas cristalinas, esperando contar con la compañía del lector. Este sentido, obviamente, no tendrá correlación con la realidad que es ajena, sino que será eminentemente autónomo: "Es el modo en que la significación poética se revela en el poema y sólo en él, lo que determina ese rasgo singular de que no hayan caracteres accesorios en poesía. (...) Es evidente que si lo significado por un poema es idéntico a su expresión, y si ésta se presenta, por lo menos en condiciones ideales, como un conjunto indivisible, se debe a que el lenguaje no desempeña el mismo papel que en el discurso ordinario. (...) Así, la poesía sugiere un sentido cuya estructura le es propia" (Blanchot, Falsos pasos, 121). La importancia de esta estructura diferencia al poema de la significación racional, que implica una noción separable de las palabras, y quita toda importancia a éstas. La significación poética, en cambio, no puede separarse de las palabras, lo que se manifiesta "en la ilusión de que el lenguaje tiene una realidad esencial, una fundamental misión: fundar las cosas por y en la palabra" (122). Por eso es que en la lectura de la poesía mallarmeana debe existir la preocupación por la materialidad de las palabras y, además, su capacidad por llegar a lo más profundo de la realidad, participando del proceso en el que está implicado: "un poema se comprende no cuando se han captado sus ideas o se han representado sus complejas relaciones, sino al ser llevado por él mismo al modo de existencia que significa, provocando una cierta tensión, exaltación o destrucción de sí mismo, llevado a un mundo en el que el contenido mental no es más que un elemento" (122). Esto es lo que le lleva a plantear que para el propio Mallarmé su poesía estaría carente de enigmas, porque en el fondo estos sólo existirían como tales en el momento en que alguien pretende que puede encontrar claves ocultas en el poema, y ya sabemos que el poeta jamás sugirió glosas de sus poemas, y era enemigo evidente de toda explicación. Para Blanchot, entonces, la acusación de oscuridad sólo tendría sentido para una inteligencia no poética, que está buscando en cualquier poema explicar lo que no tiene explicación. Al respecto me gustaría matizar, en consonancia con lo planteado en el capítulo anterior, que podemos seguir hablando de oscuridad si efectivamente la

concebimos no como un velo que oculta soluciones, sino como la tensión que resulta de la complejidad extrema de estos poemas, y que también podemos hablar de hermetismo si por tal entendemos no la presencia de puertas que debemos abrir para comprender el poema, sino esa puerta que se cierra tras nosotros una vez que hemos entrado en él.

“Me limitaré a repetir que si algún poeta del pasado reciente es nuestro precursor, nuestro maestro y nuestro contemporáneo, ese poeta es Mallarmé. Pues bien, toda su poesía está animada por una ambición tal vez irrealizable y que recuerda las paradojas de los sutras *Prajnaparamita*: encarnar la ausencia, dar nombre a la vacuidad, decir el silencio. El arte moderno es destrucción del significado -o sea: de la comunicación- pero es asimismo búsqueda de la significación. Quizá esta exploración terminará por descubrir que el no-significado es idéntico al significado...” (“Contar y cantar”, *Excursiones/IncurSIONES*, 265). Octavio Paz es sólo uno de los tantos que han elegido a Mallarmé como el puntal de la poesía moderna, y me interesa desarrollar a continuación el modo en que dicha herencia se abre al siglo XX. Destaquemos primeramente que el escritor mexicano cree que su impronta fundamental ha sido el vuelco de la poesía desde la pretensión mimética hacia su propia ausencia: “Si se compara esta visión del mundo con la de los grandes poetas del pasado -no es necesario pensar en Dante o en Shakespeare: basta con recordar a Hölderlin o a Baudelaire- se puede percibir el cambio. El mundo, como imagen, se ha evaporado. Toda la tentativa poética se reduce a cerrar el puño para no dejar escapar esos dados que son el signo ambiguo de la palabra *tal vez*. O abrirlo, para mostrar que también ellos se han desvanecido” (“Los signos en rotación”, *La casa de la presencia*, 264). Coincidentemente, Blanca Arancibia considera que en esta crisis se abren las líneas fundamentales de la poesía moderna: “emborronamiento o desaparición del referente, exigencia de una lectura tan pronto activa, tan pronto ardua; metaescritura, desestabilización o anulación de la noción de autor como garante de su enunciado, poder dominante de la lengua y del lenguaje (su primacía absoluta, su autonomía y hasta su perversidad)” (245). Como ya he señalado, estos procesos implican una fuerte preocupación formal que, sin duda, ha resultado gravitante en la mayoría de las tentativas vanguardistas posteriores, propugnando una continua experimentación a semejanza de este autor que tanto interés

puso en encontrar nuevas maneras de expresión, sin importarle siquiera el relativo fracaso de sus empresas. De allí surge, para Blas Matamoro, la motivación: “Todas estas imposibilidades, sin embargo, perfilan la estética contemporánea de la imposibilidad. Imposible decir la palabra eterna y desmaterializada, imposible escribir una Obra, imposible restituir la unidad del sujeto y del mundo, imposible construir un lenguaje radicalmente distinto al lenguaje de la plebe humana, imposible fundir la palabra y el vacío, imposible desembarazarse de la historia como utopía y pesadilla. Y, a partir de esas impotencias, hacer un nuevo género de belleza, la belleza de lo que no puede ser y conserva su estatuto de Cosa Deseable” (73). Cada vez más nos encontraremos con la poesía “como actividad orgullosamente ineficaz” (Arancibia, 246). Rafael Cózar, por su parte, señala la nueva concepción de autor surgida a partir de Mallarmé, que deviene del proceso de eliminación de los elementos emocionales, y de la pérdida de restricciones métricas hasta llegar al verso libre, así como de la progresiva fragmentación del sintagma y la letra. Se trata de la despersonalización de la creación literaria, “a partir de la idea de que la palabra es forma y el autor ‘operador’, combinador de elementos e investigador de las más ocultas relaciones del lenguaje”, y que tiende a un lenguaje contrario a la comunicación: “La combinación de elementos en una oración contiene matices personales (reflexiones, sentimientos) que deben ser destruídos mediante una nueva combinación que elimine esas interferencias (mediante la relación incoherente de los elementos). Es la despersonalización total en el grado avanzado del ‘automatismo’ de Breton, que también arranca de Mallarmé” (379).

Sobre las discusiones en torno al hermetismo, que luego se tornarán cada vez más encendidas, Paz se refiere al divorcio que se abrirá entre este tipo de creación y el público lector, que en algunos casos comenzaría a quedarse atrás, ante la novedad que ofrece este tipo de creaciones en que las palabras se resisten a actuar del mismo modo que en una conversación trivial. Cuando a un poeta lo acusan de hermético la culpa no sería de él, sino de la sociedad: “La creación, siempre a la misma altura, acusa la baja de nivel histórico. De ahí que a veces nos parezcan más altos los poetas difíciles. Se trata de un error de perspectiva. No son más altos: simplemente, el mundo que los rodea es más bajo” (“El arco y la lira”, La casa de la presencia, 70). Ya Valéry realizaba una encendida defensa ante las acusaciones de la crítica: “Me gusta que Mallarmé sea oscuro, estéril y

precioso, pues pese a estos *defectos* o, mejor, merced a todos estos defectos, merced a los esfuerzos que implican en el autor, y se exigen al lector, es posible concebir y situar *por encima de todas las obras* la posesión consciente de la función del lenguaje y la conciencia de una libertad superior de la expresión, ante la cual todo el pensamiento no es más que un incidente, un acontecimiento particular. Y esta consecuencia que yo he sacado de la lectura y meditación de sus escritor se convierte para mí en un bien incomparable, un bien de una magnitud como ninguna obra transparente y fácil me ha ofrecido nunca” (Estudios literarios, 227-8). Lezama Lima también se hace cargo de esos reproches: “Esos reparos que se le señalan con frecuencia a Mallarmé, claro que entre los vulgares, de preciosismo, de oscuridad, de esterilidad, de falta de comunicación. ¿Cuál es la correcta actitud frente a ellos? Casi todo el lenguaje poético desde el renacimiento está teñido de preciosidad” (33). Aparte de estimar que esas críticas irían contra la esencia de la poesía misma, destaca que por más que se le pretenda ver como un poeta encerrado en sí mismo, su expansión ha sido amplísima: “En cuanto a lo de la comunicación, la tuvo en tan alto grado, por su irradiación, por sus mágicas acumulaciones, que es con Rimbaud, uno de los grandes centros de polarización poéticos, situado en el inicio de la poesía contemporánea y una de las aptitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes” (33). Todo esto le lleva a avizorar un futuro en que Mallarmé será leído más allá de las defectuosidades humanas: “A veces pienso, como en el final de un coro griego o de una nueva epifanía, que sus páginas y el murmullo de sus timbres, serán algún día alzados, como en un facistol poliédrico, para ser leído por los dioses” (34).

Además de estas interpretaciones, me interesaría detenerme especialmente en el trabajo de Hugo Friedrich, ya que su visión de la poesía moderna ha tenido bastante repercusión en el debate crítico. En La estructura de la lírica moderna justamente pone su énfasis en la variedad de categorías negativas que determinan la creación lírica del siglo XX, de entre las cuales la oscuridad es una de las más acusadas: “La lírica moderna exige del lenguaje la doble y paradójica función de expresar y a la vez encubrir un significado. La oscuridad ha llegado a ser el principio estético universal, por cuanto ella es la que distingue principalmente la poesía de la normal función de comunicación del lenguaje,

para mantenerla fluctuando en una esfera desde la que más bien puede alejarse de nosotros que acercárenos. A menudo se diría que la poesía moderna no es más que una anotación de presentimientos más claros y experimentos más afortunados” (230). Friedrich observa que la importancia de este problema es vital, aunque la valora de manera ambigua; tanto en este párrafo como en otros da la impresión que ve como un riesgo la autonomía que obtiene la poesía a costa de perder su capacidad comunicativa. Luego establece, como ya citamos, una relación entre la oscuridad formal y temática que surgen con Baudelaire, y delimita los elementos que a su juicio provocan el hermetismo a nivel formal: cambio de función de las preposiciones, de los adjetivos y adverbios y de las formas verbales temporales y modales; alteración del orden normal de los períodos; tendencia a las frases abiertas, que por ejemplo pueden constar únicamente de nombres a los que no acompaña ningún verbo, o de oraciones subordinadas a las que no sigue ninguna principal; sustantivos usados sin artículo; empleo de palabras que sólo se explican por su raíz, pero que actualmente ya no se usan, etc. “Los poemas modernos llevan muchas veces títulos que no concuerdan con el contenido y que sirven para añadir a los textos un nuevo estrato de ambigüedad. Otras veces la poesía demuestra su renuncia a tener contenido, a vincularse a lo real y corriente, renunciando también a adoptar un título” (231). Creo sin embargo que, como he intentado mostrar a lo largo de este trabajo, el problema del hermetismo excede largamente el uso de estos procedimientos, pues es mucho más que una acumulación de transgresiones sintácticas. De hecho, podría darse un poema con frases “correctamente” escritas y que igualmente por la ambigüedad de sus relaciones significativas, o por lo elusivo de su referente pudiera considerarse oscuro.

Friedrich también se refiere a la reacción del lector, en una definición que me parece acertada por cuanto alude a la mezcla de atracción y rechazo que puede producir el hermetismo: “Su oscuridad le fascina en el mismo grado que la aturde, y la magia de sus palabras y su aura de misterio le subyugan aunque no acierte a comprenderlas. Podemos dar a esta coincidencia del hechizo con la ininteligibilidad el nombre de disonancia, pues de ella resulta una tensión que se acerca mucho más a la inquietud que al reposo” (21). Más adelante, sin embargo, considera que en general la búsqueda de la oscuridad es una opción deliberada de los autores (algo que ya hemos visto que es bastante relativo) y relaciona esta intención con la distancia que existe entre el poema y la

realidad: “El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual” (22), transtornando la visión de aquello que es familiar y tornándolo extraño. Esto es propio, a su juicio, de la desaparición del yo del poeta, que actúa sólo como una inteligencia, como un operador de la lengua que ensaya “las distintas fases de transformación de su fantasía soberana o de su irreal manera de ver una materia cualquiera e insignificante en sí” (23).

Mallarmé es para Friedrich, con toda lógica, uno de los baluartes de estas nuevas concepciones, y así advierte las siguientes características: “ausencia de una lírica de sentimiento e inspiración, imaginación guiada por el intelecto, destrucción de la realidad y del orden lógico y afectivo normal, manejo de las fuerzas impulsivas del lenguaje, substitución de la inteligibilidad por la sugestión; consciencia de pertenecer a una época tardía de la cultura, doble actitud frente a la modernidad, ruptura con la tradición humanística y cristiana, aislamiento con consciencia de superioridad, y en equiparación de la poesía con la crítica poética, en la que predominan, por lo demás, las categorías negativas” (125). Respecto al hermetismo mallarmeano, considera que depende de la unión entre reflexión y creación, pero también lo liga a los intereses ocultistas de nuestro autor, y la relación que éste ciertamente encontraba entre la poesía y los ritos y sortilegios antiguos que pretendían evocar un objeto no nombrado a través de palabras alusivas. Friedrich cree que efectivamente la sonoridad de sus versos (ya sea dulce o agria) permite que se fijen insistentemente en la memoria, aunque el significado se escape, y que este uso “mágico” del lenguaje “constituye un medio muy personal de ejercer aquella sugestión con que el propio poeta quisiera haber substituido la comprensibilidad fácil” (175-6). A este proceso llega tras el rechazo de “todas las materias de la experiencia cotidiana, de todo contenido didascálico o de cualquier otra índole utilitaria, de toda verdad práctica, de todo sentimiento vulgar, de la ‘embriaguez del corazón’. Con la exclusión de todos estos elementos, la poesía adquiere la libertad de dejar imperar la magia del lenguaje” (177). En este mismo sentido, recuerda la preocupación de Mallarmé por preservar intacto el misterio, que no resistiría la “aclaración” de las multiplicidad de referencias que en él se entrecruzan. Por eso destaca que en el caso de Mallarmé “la

obscuridad no es arbitrariedad poética, sino necesidad ontológica” (157). Esta multiplicidad de significados que se combinan incita al lector a continuar con su propio esfuerzo sin detenerse, intentando participar de la infinita potencialidad de este lenguaje: “Lo que importa no es tanto que el lector descifre, como que entre a su vez en el misterio” (159). El problema, para Friedrich, es que llega un punto en que el lector queda atrás, cuando se asiste al extrañamiento que produce el que todos los objetos se vean disueltos por la mirada del poeta y que provoca que, al no haber referente, todo simbolismo se vuelva autárquico, y el lenguaje sea sólo manifestación de sí mismo, perdiéndose ya todo intento de comunicación (157-8).

Como se puede ver, el diagnóstico de Friedrich coincide (y ha inspirado) varias de las lecturas citadas en estas páginas; la diferencia, sin embargo, viene con el juicio que en ciertas ocasiones tiene respecto a estos procesos. Pero también existen críticas de fondo, como la que hace Paul de Man, que vienen a cubrir consideraciones que hasta el momento no se han incluido respecto a la función representacional en el lenguaje hermético. Comienza De Man por deplorar en Friedrich el esquema genealógico que a partir del romanticismo alemán iría constituyendo una progresiva pérdida “de la función representativa de la poesía que es paralela a la pérdida de la mismidad o sentido personal del sujeto (*selfhood*). La pérdida de la realidad representacional (*Entrealisierung*) va acompañada de la pérdida del yo personal (*Entpersönlichung*) (...) Finalmente, la función de la representación ha sido completamente reemplazada por efectos de sonido sin referencia a ningún significado” (191). Y cree excesivo además ligar esta pérdida de la representación (sería más preciso hablar de un poner en entredicho o de la ambivalencia de la representación) y la pérdida del ser (192). También comenta el análisis que Karlheinz Stierle hace de la “Tombeau” dedicada por Mallarmé a Verlaine, en la cual los elementos sensoriales llegan a desaparecer, y, paradójicamente, se apoya en objetos y no en sentimientos subjetivos como parte de “una estrategia sutil y exitosa para llegar a la plena irrealidad. La lógica de las relaciones entre los varios objetos del poema ya no se fundamenta en la lógica de la naturaleza o de la representación, sino en una lógica puramente intelectual y alegórica decretada y sostenida por el poeta con pleno desprecio de los acontecimientos naturales” (195). Pero también le critica que quiera ver la modernidad de Mallarmé específicamente en la impersonalidad de su alegorismo (versus

el de Baudelaire, aún basado en el sujeto). Y así llegamos a su argumento principal, cual es que para la lectura de Mallarmé es necesario reconocer que el lenguaje no ha dejado de ser denotativo, por más que alcance niveles de autonomía tan altos: “importa subrayar que sólo podemos llegar a estos temas si admitimos la presencia constante, en los poemas, de niveles de sentido que siguen siendo representacionales. (...) El poema utiliza una poética representacional que sigue siendo fundamentalmente mimética” (201).

El funcionamiento del lenguaje poético de la modernidad, siguiendo a De Man, no se separaría tan radicalmente del de otra épocas: “La poesía no abandona tan fácilmente y por tan poca cosa su función mimética ni su dependencia de la ficción del yo” (202). El error está en creer que la poesía anterior no era igualmente oscura, “Pretender, como lo hace Friedrich, que la modernidad es una forma de oscuridad equivale a decir que son modernas las características más antiguas y arraigadas de la poesía. Pretender que la pérdida de la representación es algo específicamente moderno es querer volver a ver un elemento alegórico en la lírica que nunca dejó de estar presente, sino que depende necesariamente de la existencia de una alegoría anterior, y es, por tanto, la negación de la modernidad. La peor de las mistificaciones radica en la creencia de que podemos pasar de la representación a la alegoría, o vice versa, cuando pasamos de lo viejo a lo nuevo, del padre al hijo, de la historia a la modernidad” (206). De Man postula que en el fondo el lenguaje representacional está siendo siempre alegórico a la vez, en “la ambivalencia de un lenguaje que es y no es representacional simultáneamente. Toda poesía representacional es siempre y a la vez alegórica, sea de una manera consciente o no, y el poder alegórico del lenguaje mina u oscurece el significado literal específico de una representación abierta al entendimiento. Pero toda poesía alegórica tiene que tener un elemento representacional que invite y abra margen al entendimiento, sólo para descubrir que el entendimiento al que llega es necesariamente erróneo” (205).

De este planteamiento de Paul de Man me interesa particularmente la idea de que este tipo de problemas que Friedrich especifica para la modernidad son elementos intrínsecos de la discusión poética en cualquier época: en esta investigación hemos podido ver, de hecho, cómo en siglos anteriores ya estaba planteada esta dialéctica entre la referencialidad y autonomía poética a partir de la oscuridad. Esto no significa que olvidemos la tendencia simultánea a una creación fuera de la realidad (como indicaba

Jauss), y tampoco implica que no podamos establecer algunas diferencias en los períodos, tanto en el grado en que se marca la ausencia del sujeto y del referente, el relieve que adquiere la materia del lenguaje y como en la mayor conciencia crítica de la que nos hablaba Paz. Lo valioso de considerar esta potencialidad referencial (que de algún modo también señalaba Barbara Johnson) es que de ese modo seremos más conscientes de la pluralidad de planos que siempre conviven en un poema y de los mecanismos que le permiten hablar de aquello que está ausente, ocupando las palabras tanto en su sentido habitual (que por más que se quiera no se pierde) como en nuevas relaciones.

Yves Bonnefoy también critica a quienes pretenden ver a Mallarmé sólo como el creador de mundos ficticios e insiste en que no pretendía obviar las relaciones del lenguaje con sus referentes. Lo que sí intenta es mostrarnos, mediante sus particulares técnicas, la posibilidad de que esas mismas palabras nos permitan una nueva mirada sobre el mismo mundo real: “Al cavar el verso, por destrucciones sucesivas de impresiones que no eran más que ilusiones, avanzó en la noche del espíritu humano -ese sueño-, disipando en ella, por turno, cada espejismo. Pero sin duda percibió más allá, a lo lejos, la luz del día. La luz, atrevámonos a decirlo, del día más natural” (80-1). Todas estas operaciones que derivan en el hermetismo son, a fin de cuentas, muestras de la capacidad que tiene la poesía de desdoblarse, de ocupar la realidad como objeto al cual cantar o como objeto que se puede borrar, como reflejo en el que hundirse o como punto de partida para desembocar en la irrealidad.

Los significados, referenciales y arreferenciales, no se pierden, se combinan con los sonidos, y se adecúan de una manera especial en esta poesía que, antes que presentarse hermética, pareciera promover una fluidez inusual entre el plano del poema y la realidad. Sin dejar de tener valor representativo, se proponen mostrar un misterio que, ya sea que provenga desde la naturaleza, la metafísica o las mismas palabras, sólo puede existir en el poema. Los reproches al hermetismo, entonces, quisieran dejarnos conformes con que se muestre sólo el mundo sensible, negándonos la posibilidad de que se enriquezca y complejice la recepción gracias a la sugestión del misterio: “This, it seems, is another way of responding to attacks on Mallarmé’s alleged obscurity; that is, Mallarmé does two things in his poetry, simultaneously; he names that which is nameable -attested to by the very fact that he uses language itself- yet he also attests to the

unnameable by the sensory evocation of the confrontation with its unnameable. (...) The attacks on Mallarmé are thus actually attacks leveled at language itself, for it is at the point when language communicates in itself when the obscure, as sensation, emerges” (Stryck, 614).

Hay, pues, una necesidad del lenguaje oscuro, que es la del misterio que pugna por ser dicho. Propongo que miremos este lenguaje como un puente entre lo referencial y la nada: un puente hecho de palabras, la mayoría de ellas familiares, pero que se alinean en dirección a lo desconocido. La estructura del puente la podemos tocar, y de hecho la conocemos, mas no sabemos qué espera al final del trayecto. Sólo sabemos que es otra cosa. Maurice Blanchot, uno de los autores más citados dentro de las interpretaciones sobre Mallarmé, nos muestra un camino a lo largo de este puente, y lo hace ocupando criterios similares a los de Paul de Man, aunque marcando otras opciones. Vuelve al doble estado de la palabra que el propio poeta subrayaba, al diferenciar la palabra “bruta” (que se refiere a la realidad de las cosas, narrativa, descriptiva, representacional) de la palabra esencial, que, por el contrario, sólo sugiere, evoca, y que es capaz de hacer desaparecer las cosas. Pero la palabra bruta, por más que parezca inmediata o espontánea, no lo es, y de hecho su referencialidad también es cuestionable: “nada más extraño al árbol que la palabra árbol. Una palabra que nada nombra, que no representa nada, que no se sobrevive en nada, una palabra que ni siquiera es una palabra y que maravillosamente desaparece toda entera, inmediatamente después de su uso” (El espacio literario, 33). Estas palabras, por más que tengan una utilidad básica en la vida cotidiana y nos afirmen al mundo, son, dada su virtualidad, lo más cercano a la nada, aunque “en acción, lo que actúa, trabaja, construye, el puro silencio del negativo que concluye en la estrepitosa fiebre de las tareas” (33). Ante ella se opone la palabra esencial que “impotente por sí misma, se impone pero no impone nada. Lejos también de todo pensamiento, de ese pensamiento que siempre rechaza la oscuridad elemental, porque el verso ‘atrae menos de lo que despeja, aviva todos los yacimientos dispersos, ignorados y flotantes’: en él las palabras se convierten en ‘elementos’, y la palabra noche, a pesar de su claridad, se hace la intimidad de la noche” (33-4). Y aquí se da la paradoja: aquella palabra que pretendía hablar de lo real se acerca a la nada, y la palabra que surge de la nada crea un objeto tanto o más real.

Pero también la palabra poética se opone a la del pensamiento, porque éste, igualmente construido a partir de convencionalismos, pretende manipular los aspectos de la realidad, mientras que en la poesía “el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan. (...) La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla” (35). El lenguaje adquiere su importancia y se torna esencial, por lo que al poeta sólo le resta dejar que las palabras tomen la iniciativa y hablen por él, no para designar algo, pues tienen un fin en sí mismas. Y por lo mismo es que la palabra poética permite una autonomía homologable a la de la abstracción en la pintura: “el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. Crea un objeto de lenguaje, como el pintor que no reproduce con los colores lo que es, sino que busca el punto en que sus colores dan el ser” (35). Éste es el momento de plenitud en que las palabras obtienen toda la libertad que se merecen: “el poder de hacer desaparecer las cosas, de hacerlas aparecer en tanto desaparecidas, apariencia que no es sino la de una desaparición, presencia que a su vez regresa a la ausencia por el movimiento de erosión y usura que es el alma y la vida de las palabras, que obtiene luz de ellas porque se extinguen, claridad de la oscuridad. (...) tienen también el poder de desaparecer allí ellas mismas, de volverse maravillosamente ausentes en el seno del todo que realizan, que proclaman anulándose, que cumplen eternamente destruyéndose sin fin” (37).

En el puente del lenguaje hermético todos los ladrillos están vacíos por dentro, vacíos con la misma ausencia que espera al otro lado. Blanchot se extiende sobre el momento en que los pasos terminan de cruzar el puente. Es el punto en el que la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo habla, “todo es palabra, pero donde la palabra misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable. Este punto es la ambigüedad misma” (38); todo se disuelve arrastrado por el poema, apoteosis de la desaparición. Si miramos hacia atrás, el mundo concreto también se ha vuelto extraño, y las cosas reales también se transforman en ausencia: “No hay términos ni momentos. Donde creemos tener palabras, nos atraviesa ‘un virtual reguero de fuego’, una prontitud, una exaltación centelleante,

reciprocidad por la que en ese pasaje lo que no es se elimina, se refleja en esa pura agilidad de reflejos donde nada se refleja. Entonces, ‘todo se hace suspenso, disposición fragmentaria con alternancia y enfrentamiento’” (38-9). El mismo lenguaje jamás es real excepto en ese espacio que ha creado, que a la vez es la celebración de la irrealidad: “ficción absoluta que expresa el ser cuando, al haber ‘gastado’, ‘corroído’ todas las cosas existentes, al suspender todos los seres posibles, tropieza con ese residuo ineliminable, irreductible. ¿Qué queda? ‘Esta palabra misma: *es*.’ Palabra que sostiene todas las palabras” (39).

Ésta es la labor impuesta al poeta: intentar llegar, y llevarnos, a los límites del lenguaje “donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar no es aún la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír” (42). Y así colocarnos donde la realidad empieza a tocar lo imaginario, en el punto que nos proyecta al infinito.

El lenguaje hermético es el lenguaje del límite, o más bien el lenguaje que constantemente traspasa el límite de un lado a otro. Es el lenguaje que permite que hable lo inefable, y que encontremos lo invisible con que carga cada palabra. Permite que las palabras den paso a algo más, pero en ese proceso arrastran todas las huellas consigo: “Un texto está hecho para prescindir de referencias. De referencias a la cosa misma, como veremos; de referencias al autor, que sólo consigna en él su desaparición. Esta desaparición está activamente inscrita en el texto, no constituye un accidente del mismo sino, más bien, su naturaleza; marca la firma con una incesante omisión. El libro se describe a menudo como una tumba” (Derrida, 61). Las palabras que forman parte de este mundo bien pueden ocuparse para taparnos, para ocultarnos, para desaparecer en otro mundo.

6. Recapitulación.

Antes de proyectarnos a la segunda parte de este trabajo, quisiera anudar algunos vínculos entre Mallarmé y sus predecesores. Hugo Friedrich menciona, de hecho, una cercanía con los trovadores: “Es revelador que algunos de los líricos modernos estén influidos por uno de los más enigmáticos trovadores provenzales, por Arnaut Daniel” (231). No tengo certeza de si efectivamente Mallarmé lo haya leído, pero no cabe duda que, aparte del gusto por los dados, las obras de ambos comparten la importancia de la combinatoria, y cierta actitud lúdica, propia del *trobar ric* así como de sus versos de circunstancia y en especial de aquellas piezas en las que proliferan algunos desafíos autoimpuestos con rimas difíciles, como el “soneto en yx”. También podemos mencionar que en la concepción de la obra del poeta francés una ruptura con la especificidad de los géneros (parecido al conflicto que tuvieron las Soledades) y la inclusión de elementos ajenos (especialmente en “Le Livre”), como la creación de un collage a partir de fragmentos heterogéneos, podría recordarnos, aunque a otro nivel, la mezcla de texturas y normas que Marcabru realizaba. En todo caso, tanto en los trovadores, como en Góngora y en Mallarmé podemos decir que sus creaciones son un ejemplo muy logrado de despliegue formal aliado con preocupaciones poéticas y filosóficas refinadas, cuya actitud crítica respecto a la relación entre el lenguaje y el mundo se va mostrando cada vez con más claridad. En Mallarmé, especialmente, hemos asistido al proceso que destila de todas las palabras su carga de ausencia, su proyección al extrañamiento, que nos habla de un diálogo directo con la negatividad parecido al de algunos líricos provenzales, pero que a la vez hace extrema gala de su esfuerzo en el proceso (años de trabajo para su proyecto inconcluso, por ejemplo), que pareciera sustentar el valor de la obra incluso más allá de sus resultados.

En el caso de los trovadores, veíamos cómo el receptor debía atenerse a la posibilidad de que el referente fuera elusivo, y en Góngora nos encontrábamos con que tendría que aceptar que incluso luego de haber *cumplido su tarea* descifrando las claves ocultas, debiera resignarse a la aparición de un misterio que, al igual que en Mallarmé, se resiste a ser explicado (y, más aún, sobreexplicado o aparentemente resuelto por críticos satisfechos) porque eso implicaría la destrucción de su esencia. El lector en este caso debe dejar el mundo atrás para llegar al poema y, una vez allí, desaparecer con él. En

cierto modo, comparando con Góngora, los procedimientos de Mallarmé quizás no sean tan elitistas como se ha pensado: este camino siempre se inicia a partir de lo conocido, las referencias cultas (más escasas que en el español) no son tan relevantes como la mención a objetos concretos sobre los que nos invita a poner la mirada, para luego sacar de ahí la nada, la cual todos comprendemos de modo más o menos complejo. La invitación es eminentemente sensual, una invitación para la que no se precisa mayor educación: todos sabemos disfrutar de la música.

Otra manera en la que no es elitista es borrando la subjetividad del autor, y evitando que la comprensión del poema dependa de la participación que tenga el lector de sus circunstancias vitales o emotivas. La impersonalidad da vuelta a aquel proceso de afirmación del yo que había marcado los inicios de la lírica trovadoresca; su actitud es participar de la disolución que ha creado. Ello no quita, sin embargo, que comparta con antecesores como Raimbaut d'Aurenga o Góngora una defensa a ultranza de la independencia de su labor más allá del eco que pudiera tener, y que coincida con Arnaut Daniel en la visión del poeta como un artesano. A pesar de su rigor, muchos se han mofado o han mirado con condescendencia que Mallarmé se haya puesto objetivos imposibles de cumplir, y consideran un fracaso su empresa. Pero probablemente tenía conciencia de dichas imposibilidades, y entendía que ellas no hacían más que realzar sus logros, porque daban cuenta de su diálogo directo con el misterio. Si llegar hasta allí es fracasar, ojalá todos fuéramos capaces de fracasar como Mallarmé.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4: Las dificultades dadaístas y surrealistas.

1. Introducción.

“Ignoramos a MALLARMÉ, sin odio - pero está muerto” (55). Así manifiesta Jacques Vaché su postura frente al ilustre predecesor, en una carta de 1917 a André Breton. Pero no se trata sólo del descarte de una influencia, sino de un rechazo mucho más amplio: “a nosotros no nos gustan ni el ARTE ni los artistas” (55). Este rechazo es una de las principales dificultades a la hora de abordar el problema del hermetismo en el marco de las vanguardias históricas⁸⁰: ¿cómo podemos afrontar las posturas de artistas que niegan su condición de tal? ¿hasta qué punto se puede discutir la relación entre el autor y el lector de un poema si pareciera no existir un piso mínimo de comunicación? ¿En qué estado quedan esos textos que, aunque provengan de gestos infantiles o rebeldes, son los únicos que tenemos a la vista? Pero el carácter contradictorio y radical de estas propuestas también constituye un atractivo ineludible para ejercitar mi perspectiva en un ámbito muy distinto de los anteriores.

Dentro del amplio arco de las vanguardias me enfocaré en dos movimientos que ofrecen un interés particular para el análisis de la dificultad poética: el dadaísmo, como punto de fractura (más acusada aún que el futurismo) del lenguaje y de las convenciones del sistema literario, y el surrealismo, como intento de reorganización de la poesía a partir de las virtudes mágicas de la palabra. En la medida en que, más que autores individuales, se considerarán movimientos de carácter cosmopolita (que rompían con sus respectivas tradiciones locales) e interdisciplinario, se pondrá un mayor énfasis en los manifiestos y escritos que hablan de sus formulaciones teóricas (ambiguos, irónicos y muchas veces indistinguibles de su producción poética), y en los testimonios de su recepción, con el propósito de restituir la efervescencia de esas décadas. Así, además, revisaremos el despliegue de estas problemáticas en algunos momentos de las vanguardias hispanoamericanas, cuyo desarrollo se comparte y problematiza con sus pares europeos.

⁸⁰ Éste no es el espacio, evidentemente, para comenzar a discutir las diversas nociones y delimitaciones de las vanguardias, por lo que ocuparé este término de modo general, es decir, como término que abarca los distintos movimientos artísticos o *ismos* de carácter rupturista surgidos en Europa y América, en funcionamiento desde comienzos de siglo hasta la 2ª Guerra Mundial.

Ya veíamos que, según Friedrich, una de las características principales de la poesía tras el cambio de siglo era precisamente su oscuridad, y es suficientemente conocido que este período conlleva una crisis prácticamente irreversible entre la creación en todas las artes y las expectativas de sus receptores. Una pronta e importante formulación de esta crisis es “La deshumanización del arte” de José Ortega y Gasset, que achaca a una voluntad “antipopular” que divide al público en dos porciones: “los que lo entienden y los que no lo entienden” (50). A diferencia del arte anterior, cuya recepción dependía de que al espectador le gustara o no la obra, en este caso la división corresponde a la capacidad de comprensión, lo que implica un nuevo tipo de respuesta: “cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra” (50). Según Ortega, el intento del artista por reflejar sentimientos compartidos con el pueblo se quiebra, y se separa de su comunidad y de su condición humana para embarcarse en una búsqueda exclusivamente artística que determina como único destinatario a sus colegas. Como observamos, esta profética mirada pesimista establece una relación de proporcionalidad directa entre la profundización de la especificidad y autonomía artísticas (de la que Mallarmé resulta un caso ejemplar) y su distanciamiento de las masas. La paradoja es que cuando los dadaístas, por ejemplo, propongan un anti-arte, distanciado del cerebralismo y la estilización, o cuando los surrealistas propongan fundir vida y arte, tampoco lograrán el consenso de una adhesión masiva: ya ha cambiado por completo el contrato entre ambas partes, y no hay vuelta atrás.

Son tres variables las que se separan entre sí: el gusto, la comprensión y la identificación, y su divergencia implica tanto la frustración como un potencial encantamiento a lectores singulares. En gran medida, la última de estas necesidades se veía implicada en el tipo de imagen que proyectaban, ya desde el siglo anterior, muchos artistas que elevaban a una categoría inaudita tanto su interioridad o su extravagancia, de las que la obra sería sólo un producto en el que el lector podría encontrar una oportunidad para la emulación. En 1939, el poeta Yorgos Seferis refiere en su “Monólogo sobre la poesía” lo acontecido en las décadas inmediatamente precedentes, cuando “la sistemática

adulación de lo ‘incomprensible del alma’ por parte de los artistas tuvo como resultado estar a las malas con la mayor parte de sus respectivos auditorios e incluso llegar a irritarlos” (74). Dentro de esta tendencia, por supuesto, habría quienes representaron sólo “farsas miserables” (75), pero otros también que buscaron con seriedad su expresión, más allá de la pura subjetividad. Para Seferis, a fin de cuentas, “El fin del poema es dar al lector todos los elementos a fin de que sienta la misma experiencia que sufrió el poeta” (83), pero el problema es que en la poesía contemporánea “los sobreentendidos no se establecen ya sobre una base objetiva acordada a partir de la tradición, sino sobre la agudeza de la sensibilidad psicológica del público. Y todo se complica cuando el poeta no busca sólo una sensibilidad que se refiere a las hipótesis de la vida corriente, sino una sensibilidad espiritual que presupone un aprendizaje muy extenso y una asimilación muy profunda de lo que aprendimos, hasta el punto de reaccionar sentimentalmente incluso contra ello” (85). Para Renato Poggioli, en *The theory of Avant-Garde*, el carácter iniciático de estas manifestaciones artísticas provoca tanto la condena a priori de muchos críticos, así como de la fácil adhesión de sus seguidores, que se jactan de esa gloria vacía “calling the obscurity and incomprehensibility by more prestigious, such as ineffability, hermeticism, or ‘the demon of analogy’” (152) y que convierten los insultos en sus propios slogans. En todo caso, también señala que la oscuridad vanguardista va más allá de la posibilidad de la preparación intelectual para la lectura, y que depende de una cierta empatía: “The interpretation of avant-garde art is then essentially not a problem of exegesis but of psychology, since it is only after being made possible by factors of calling and attitude that interpretation is made easy by education and familiarity” (154).

Otro testimonio de la época puede mostrarnos más caras de esta dificultad. Louis Macneice, citado al comienzo de este estudio, ensaya algunas opiniones desde una perspectiva muy fresca, y tras avisar que “The public is always complaining that poems are obscure” (154), plantea que una parte importante de la producción moderna demuestra una dificultad que ni siquiera merecería ser analizada. Se refiere específicamente a dos casos extremos que analizaremos en este capítulo y el siguiente, el surrealismo y la poesía pura, los que propone descartar rápidamente: “Obscurity must imply the obscuration of a meaning, so that, if there is no meaning intended, it is out of place to talk of obscurity. The surrealists and the pure music poets are above or below

obscurity as animals are above or below immorality” (155). En el caso de los segundos, critica en particular la dificultad y la inutilidad de persistir intentando escribir con puros sonidos: “How long can any of us listen to poems in a language which we do not understand? And how differentiated are our reactions to such poems?” (155). Cuando Macneice sí se refiere a la oscuridad que le merece mayor respeto, se refiere a un procedimiento muy específico: “Much of the obscurity of modern poetry is to be referred to its ‘cutting’--to borrow a term from the cinema. Many modern poets leave out those links between idea and idea or between image and image which earlier poets would have inserted. They do this (a) for the sake of speed and concentration (it must be remembered that a conjunction, like a gate, is also disjunctive), and (b) because they wish to convey the broken pattern, the quick transitions of their own thoughts or lives or worlds” (177).

Esta característica se diferencia bastante de las técnicas y efectos implicados en períodos anteriores, fundadas más en el ocultamiento, la ornamentación, la elusividad o la ambigüedad antes que en la fragmentación (con la excepción, quizás, de “Coup de dés”). Comentando la superposición de voces en el poema “Lundi Rue Christine” de Guillaume Apollinaire, Jauss plantea las nuevas exigencias: “De esta múltiple indeterminación del ‘lirismo ambiente’ se sigue no sólo que el lector *pueda* interpretar el poema según diferentes perspectivas, sino que *tiene* que interpretarlo en diferentes perspectivas, buscar posibles coherencias y configurar cuadros diferentes con las ‘imágenes rotas’, a fin de conseguir una impresión global de lo simultáneo en el aquí y el ahora, pero nunca de modo definitivo” (Las transformaciones de lo moderno, 191). Al acentuarse durante las vanguardias, esta condición inorgánica, como plantea Peter Bürger, es la que provoca un shock. El espectador, entonces, prefiere dirigir la mirada a los principios constructivos de esta obra y renuncia a la interpretación de un sentido cuyos fragmentos es incapaz de reconstituir. A diferencia de Ortega, que pareciera recelar de estas intenciones, Bürger lo considera una manera de remecer a los espectadores: “es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores” (147). De este efecto depende, sin duda, el valor relativo de un importante porcentaje de las obras de vanguardia, el de una cachetada que quizás se olvida rápidamente pero que despierta a un nuevo tipo de comprensión.

Otro estudioso de las vanguardias, Raúl Gustavo Aguirre, llega a concluir que las condiciones de la poesía contemporánea favorecen respuestas viscerales: “por una parte parecería alejarse cada vez más del lector corriente -aun del lector culto corriente- para constituirse en una rara especialidad o en un reino donde imperan la improvisación y lo arbitrario, o en un rito ocultista; y por otra parte, aunque de apariencia accesible a todos, nos deja asombrados, indiferentes o también molestos con sus temas nada 'literarios' o con una vulgaridad de intención o de lenguaje que nos hace extrañar aquella elevada poesía de las grandes épocas del espíritu humano: la poesía de un Dante, por ejemplo, o la de un San Juan de la Cruz” (Las poéticas del siglo XX, 13). En un panorama atravesado por el problema de la dificultad (como planteaba Diepeveen) el carácter dual que muchos han destacado en las vanguardias⁸¹, destructivo y optimista, apocalíptico y utópico, desengañado y heroico, se refleja en el gesto paradójico de despreciar al lector y a la vez invitarlo a compartir una singular aventura. Y en este proceso, como veremos a continuación, los artistas buscaron no sólo diversos gestos, sino posiciones desde las cuales provocar el cambio, desde la base de la pirámide social hasta la altura de sus fantasías, arriesgando la soledad, la incompreensión y la alienación para cumplir su propósito de “ser de nuevo profeta y demiurgo, conductor del diseño de un alma colectiva o conciencia implacable de sus debilidades y apetitos falsificadores” (Brihuega, 234).

⁸¹ Un caso bastante ilustrativo es el capítulo IV (“Tendances esthétiques”) a cargo de Adrian Marino, en el excelente Les avant-gardes littéraires au XX siècle, editado por Jean Weisgerber, que está dividido en “Attitudes négatives” y “Attitudes positives”.

2. Dadá.

“El mundo ha perdido su sentido”, diagnosticaba Wassily Kandinsky (en Auster, 128), uno de los tantos artistas de vanguardia que, en medio de la crisis histórica de la Gran Guerra, intentaba buscar respuestas en el interior de un nihilismo compartido: “El *rien*, previamente oído con intermitencias, llegó a constituir el punto de convergencia de un grupo nacional e individualmente heterogéneo” (Balakian, Orígenes literarios del surrealismo, 196). El movimiento Dadá, inaugurado por Tristan Tzara (1896-1963) en Zurich y con sucursales en Francia, Alemania, Holanda y otros países, gira también en torno a la misma carencia de un sentido que ni siquiera se pretende reconstruir ni adornar falsamente; antes bien, su opción es más violenta, pues busca replicar ese absurdo en el núcleo mismo de sus obras y más allá, en los fundamentos mismos de su quehacer. Su herramienta, al igual que las de la guerra, es la destrucción de los criterios estéticos predominantes: “Dada está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general” (De Micheli, 155), así como de la estructura misma del sistema artístico, que en definitiva buscaban superar, pero sin siquiera una definición clara: “El dadaísmo no era una corriente del arte ni una tendencia en la poesía, ni tenía que ver con la cultura. (...) Dadá quería ser más que la cultura, y quería ser menos, no sabía bien lo que quería ser”, plantea en 1918 uno de sus más destacados miembros, Richard Huelsenbeck, quien dedica esa alocución a sus compañeros “los respetables poetas de la nada” (En Avant Dada, 123)). Se diluye, de paso, la posibilidad de una actividad crítica razonada y especialmente la figura del creador individual (muchos textos resultan colectivos, todos se declaran presidentes del movimiento) con conocimientos específicos, abriendo el paso al azar, la improvisación, el error, la gratuidad, el infantilismo, la inocencia o la simple estupidez. Lo dice también Anna Balakian: “los verdaderos dadaístas iban a asumir la actitud de no saber nada, no pensar en nada” (203), y resulta efectivo que de este modo estarían ampliando su rechazo a un tipo de razón en las que algunos hubieran querido esconder sus debilidades (como también plantea Huelsenbeck (35)), pero que demostraba catastróficamente su inutilidad. Quien quizás mejor lo explica es el dadaísta Hugo Ball: “En lo disparatadamente infantil, en la locura, donde las limitaciones se han echado abajo, aparecen capas originales nunca

antes alcanzadas, que no han sido tocadas por la lógica y el aparato, un mundo con leyes propias y su propia figura, que plantea nuevos enigmas y nuevas tareas, al igual que un continente recién descubierto” (144).

Sólo con estas negaciones podrían partir de cero, y ganar una inusitada libertad que se refleja en su extraordinario dinamismo. Como dice Raúl Gustavo Aguirre, estamos frente a un nihilismo, pero no a un quietismo (El dadaísmo y los movimientos de vanguardia en el siglo XX, 12), que se solaza en la novedad, la diversión y la provocación. Con tal de mantener a toda costa dicho dinamismo, sus conclusiones serán constantemente contradichas, por lo que resulta difícil, entonces, evaluar como tal las obras producidas en este período. Para Mario de Micheli, “lo que interesa a Dadá es más el *gesto* que la *obra*” (156), y su eficacia, entonces, se mide no por la transmisión de un contenido sino por su potencial de provocación. La duda que aún queda abierta en estas páginas es hasta qué medida podemos hablar de claridad u oscuridad en estos casos: ¿quién *comprende* mejor una obra dadaísta, el que se siente insultado por ella, o el que cree que entiende el chiste? ¿O solamente su autor?

A pesar de aparente rechazo de la teorización literaria (o quizás precisamente por eso), dentro de este movimiento se produjo una infinidad de manifiestos y panfletos en los que, con tonos exaltados o burlones, se intentó demarcar al menos el área de ataque, que incluía específicamente la problemática de la dificultad que ofrecían sus poemas y demás manifestaciones artísticas. Los más relevantes, sin duda, son los del propio Tzara, que muestra una contradictoria gama de mensajes, desde el rechazo a una elite artística y a la burguesía, el llamado propagandístico, el insulto y la broma incoherente, como ejemplifican estas frases tomadas del “Manifiesto del señor Antipirina” (1916): “nuestro antidogmatismo es tan exclusivista como el funcionario” (Siete manifiestos Dada,7); “no queremos contar las ventanas de la élite maravillosa, pues DADA no existe para nadie y queremos que todo el mundo entienda eso” (8); “DADA no es locura, ni sabiduría, ni ironía, mírame, gentil burgués” (8); “No somos simples / y sabemos bien discutir de la inteligencia” (9); “el arte no es cosa seria, os lo aseguro, y si mostramos el crimen para doctamente decir ventilador, es para halagarles, queridos oyentes, os amo tanto, os lo aseguro y os adoro” (9). Esta excéntrica radiación de

descargos podría parecer solamente una inofensiva seguidilla de contradicciones si no reparamos en su potencial de desestabilización no sólo respecto a este tipo de documentos, sino de la posibilidad liberadora de aceptar la contradicción de los opuestos, como explicará en el “Manifiesto Dada 1918”: “Contradicción y unidad de los polares en un solo chorro puede ser verdad” (23); “Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común” (12). Desde esta perspectiva, entonces, podríamos leer “sentido común” como la dirección que toma la masa sin pensar. Y para hacerla despertar es que este movimiento (a diferencia de otras vanguardias) escogió un nombre sin referencia explícita. “DADA NO SIGNIFICA NADA” (13), escribe Tzara como quien promociona una marca de cigarrillos (recurriendo al manejo tipográfico, por cierto), pero esa definición resiste inexpugnable a pesar de los numerosos intentos anecdóticos o etimológicos que quisieran encontrar un motivo razonable a aquello que precisamente intentaba negar dicha causalidad (“La lógica siempre es falsa” (22)). Tzara se mantiene firme en este juego en otro manifiesto posterior: “El gran misterio es un secreto, pero lo conocen algunas personas. Jamás dirán lo que es dadá” (53). Del mismo modo Francis Picabia insiste en definirlo numerosas veces como nada (“Manifiesto Caníbal Dadá”, en Huelsenbeck, *Almanaque Dadá*, 40-1), y Richard Huelsenbeck, por su parte, también declara: “La pregunta ‘¿Qué es dada?’ es antidadaísta y escolar” (*Almanaque Dadá*, 3), pero igualmente es capaz de ensayar una respuesta nihilista: “si me preguntan, qué es dada, les diría que no era nada ni quería nada” (*En Avant Dada*, 123). Los críticos Henry Béhar y Michel Carassou asumen la liberación que esto conlleva: “Dadá no es más que una palabra. La designación más formidable porque cada uno puede hacerle decir lo que quiera” (16). Y los propios dadaístas captaron con habilidad la irritación e impotencia que provocaría (y que, al parecer, sigue provocando entre muchos estudiosos) esta etiqueta tras la cual no hay nada. La mejor resolución al respecto, entonces, es quebrar por completo la posibilidad de transmitir un mensaje: “Hay gente que explica porque hay gente que aprende. Suprímanlos y no queda más que dadá” (Tzara, 51).

Como parte de esta energía que se quiere liberar, es evidente que un autor dadaísta no tendrá en mente agrandar las expectativas burguesas sobre el contenido que debería portar una obra, y es por eso que se especifican las que deben ser sus motivaciones y diferencias respecto a otros tipos de lenguaje: “El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista” (21). La incompreensión, de hecho, sería el indicador de la potencia de la obra: “Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprendidas para siempre” (22). Para realzar este efecto, Tzara no se amilana a la hora de tratar continuamente a sus lectores como idiotas, y termina por calificarse con los mismos términos: “¡Mírenme bien! / Soy idiota, soy un farsante, soy un bromista. / ¡Mírenme bien! / Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño. / ¡Soy como todos ustedes!” (33). Se rebaja, entonces, hasta igualarse con su público denostado, pero este propósito se dirige más bien a un proceso de idiotización general que busca liberar las ataduras de la moral y la razón: “Dadá trabaja con todas sus fuerzas por la instauración del idiota en todas partes. Pero conscientemente. Y él mismo tiende cada vez más a volverse idiota” (54), lo que debería provocar una destrucción global: “Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir” (24). Nos enfrentamos así a la aparente paradoja del gesto individualista y altanero que a la vez quisiera ser una invitación colectiva, pero es desde allí donde podemos comenzar a perfilar esta problemática: el sinsentido de sus declaraciones y los insultos operarían como un modo de seleccionar tajantemente a sus lectores, obligarlos a tomar todo o nada. El burgués satisfecho sólo reafirmará sus prejuicios sobre el arte moderno frente a una obra dadaísta, pero también habrá quienes son capaces de descubrir la invitación latente y encontrar ya no un contenido textual, sino una mirada común sobre la realidad y un mismo deseo de cambio. La respuesta, entonces, no depende de una formación acabada en literatura, del conocimiento de referencias cultas, de la capacidad para admirar una cierta musicalidad verbal, sino de una disposición espiritual que, si se comparte, vuelve absolutamente claro y rotundo el llamado al lector, que pasará a formar parte de una misma tropa en la que todos comparten el mismo rango. Es una convocatoria a unirse a partir del despojamiento de las identidades singulares y de los lastres de la sociedad burguesa y compartir la destrucción: “Haremos volar Weimar por los aires. Berlín es el lugar No se respetará a nadie ni nada. / ¡Acudid en masa!” (Huelsenbeck, En Avant

Dada, 126) que luego se transforma en una apoteosis colectiva: “Dadá es el caos del cual surgen mil órdenes que vuelven a ser tragadas por el caos dadá. Dadá es el desarrollo y contenido de todos los grandes sucesos universales” (127).

Dentro de la gran cantidad de obras que podrían reflejar la potencia de estos gestos, hay una que me interesa discutir en detalle, pues resulta un excelente ejemplo de esta división. “PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA” está incluido en “Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, y consiste en las siguientes instrucciones: “Coja un periódico. / Coja unas tijeras. / Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema. / Recorte el artículo. / Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. / Agítela suavemente. / Ahora saque cada recorte uno tras otro. / Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa. / El poema se parecerá a usted. / Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo” (Tzara, Siete manifiestos Dada, 50). Éste no es, en rigor, un poema, sino las instrucciones para hacerlo. Y si Tzara planteaba que un cuadro debería ser un mundo autónomo, pero indefinido, “que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador” (17), esta propuesta parecería ir un paso más allá de la consideración de la recepción como parte de una obra artística, al convertir a ese ente pasivo en el agente principal de la creación, es decir. Aquí aparecería un primer problema: si cayera en manos de un escritor *tradicional*, para quien la escritura conlleva investigación y esfuerzo, este texto estaría operando básicamente con un afán de provocación. Pero también cierto tipo de lector vería decepcionadas sus expectativas: no tiene que leer algo ya hecho, sino que debe tomar unas tijeras para hacer él mismo su propio poema. Y él no se ha preparado, ni menos ha *pagado* por eso... Más aún, la imagen que puede obtener no es la de la fantasía de otro autor, es decir, que el poema no le mostrará ninguna realidad especial ni le ofrecerá nada nuevo más que su propio rostro reflejado. Este lector se exaspera porque piensa que algo más, sea fácil o difícil de descubrir, debería haber, pero no hay nada. Ni siquiera consigue descubrir las motivaciones e intenciones del autor (que siempre deberían justificar, a su juicio, la producción), y si continúa frunciendo el ceño y esperando algo más, esta obra continuará irremediabilmente cerrada: no consigue admitir

que es posible que una obra no diga nada y que, a pesar de ello, se valga a sí misma. Es lo que Gabrielle Buffet-Picabia comentaba respecto de la lectura de los poemas de su marido Francis: “El error del público es contemplar las obras modernas como un jeroglífico del que hay que descubrir la clave. No hay jeroglífico, no hay clave. La obra existe, su sola razón de ser es existir” (Béhar y Carassou, 104). Ni siquiera la voluntad del autor ofrece algún soporte, pues como manifiesta el mismo Picabia, autor y lector se encuentran frente a la misma indefensión: “No comprendéis lo que hacemos. Pues bien, queridos amigos, nosotros lo entendemos menos aún...” (Béhar y Carassou, 167).

Si nuestro lector, en cambio, entiende el chiste, si sonrío frente a esta demostración empírica de la inutilidad del gesto artístico y se pone manos a la obra, estará participando activamente de este simple procedimiento que se está poniendo al alcance de cualquiera, y que cumple con la premisa de Huelsenbeck, cuando afirmaba que cualquiera puede ser dadaísta (En Avant Dada, 36). Éste es uno de los momentos en que se escucha con claridad, sin duda, el eco de la famosa frase de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos” (591), que tanto repetirán después los surrealistas. En su ensayo “La nueva escritura”, César Aira ofrece una interesante mirada de esta problemática, y sobre la frase de Lautréamont comenta: “Me parece que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático, o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda esa miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo, y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos”. Esto se nota con claridad en estas instrucciones, donde, como plantea Miguel Casado (Del caminar sobre hielo, 51), se rompe con cualquier vestigio de genialidad y originalidad e incluso se ironiza respecto de esa incomprensión con la que otros podrían vanagloriarse. Pero aquí no sólo el autor ha perdido el aura, sino la misma poesía se degrada, pues sus resultados serían perfectamente olvidables (estas instrucciones son ilustradas con un ejemplo que podría haber sido cualquiera). Como también señala Aira, con gestos así las vanguardias quitan la producción artística de manos de los especialistas al proponer no obras, sino procedimientos: “Esta intención en sí misma arrastra los otros puntos: que pueda ser hecho por todos, que se libere de las

restricciones psicológicas, y, para decirlo todo, que la ‘obra’ sea el procedimiento para hacer obras, sin la obra. O con la obra como un apéndice documental que sirva sólo para deducir el proceso del que salió”. Algo similar plantea Bürger: “Lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, sino el proceso de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos” (145). Si tomamos en cuenta este enfoque, el problema de la oscuridad se reduciría al modo en que una obra transparente sus materiales de construcción y permite su replicabilidad. Y claro, si más encima se entregan las instrucciones, no se podría alegar ningún tipo de exclusión o dificultad.

Otros procedimientos dadaístas, sin embargo, son menos directos y cuentan, además, con la confusión producida en el lector como parte del proceso. Una de las técnicas más importantes que desarrollaron está implícita en estas instrucciones: el collage. Los textos y obras plásticas creados de esta manera no sólo funcionan como un claro ejemplo de inorganicidad (por la fragmentación de sus partes, y la disonancia provocada por las distintas tipografías o fotografías), así como de disolución de la autoría en diversas fuentes ajenas, sino que además tienen en mente un tipo de receptor capaz de captar esa diversidad de estímulos, no tanto en la carga semántica de cada parte como en la tensión y distorsión que provocan en conjunto. Así lo explica Saúl Yurkievich respecto de los collages de periódicos realizados por Raoul Hausmann: “Incita al ojo a continuos desplazamientos (como los *travellings* de la cámara filmica) promovidos por la diversidad de señales, por la movilidad dimensional, por el carácter expansivo del campo visual que rompe todo encuadre estable, por los efectos de sorpresa de las contigüidades inusitadas” (Suma crítica, 131). De ese modo, este receptor pasa a ser el punto final de la obra, pues en la medida en que ésta no está respondiendo a una trama o a un sistema simbólico determinado, el único espacio en que puede concentrarse y resolverse ese caos es en la lectura. Es allí donde se volverá a representar violentamente el espectáculo de ese mundo que ha perdido su armonía y su sentido: “Cuando el dadaísmo representa por ejemplo a personas hablando con dignidad e indignación, sin escucharse o contándose con la mayor seriedad las mentiras más increíbles, no es más que la expresión estrictamente adecuada de la realidad en su idea”, explica un tal Daimónides incluido en el Almanaque Dadá (Huelsenbeck, 46).

Igualmente importante es otra técnica, la del simultaneísmo, que se da particularmente en el marco de lo que podríamos llamar performances o happenings aunque más parecieran escenas de vodevil. No debemos olvidar que muchos de los textos a los que hoy accedemos con la mediación y distancia de un libro, deben considerarse solamente como una parte de espectáculos que también combinaban actuación, música y danza, a veces con improvisaciones y activa participación del público. Hay un tipo específico de poemas que responden a esta definición, los poemas simultaneístas que, tal como se explica en el manifiesto colectivo “¿Qué quería el Expresionismo?”, se proponen enseñar “el sentido de la sucesión caótica de todas las cosas, mientras el señor Schulze lee, el tren de los Balcanes cruza el puente en Nisch, un cerdo gime en el sótano del carnicero Nuttke” (Huelsenbeck, Almanaque Dadá, 32). Un ejemplo es “L’amiral cherche une maison à louer”, en que Tzara, Huelsenbeck y Marcel Janco interpretaban textos en distintas lenguas al mismo tiempo. En este caso no sólo existe la potencial dificultad que tendría cada texto por separado y los diferentes idiomas (lo que reduciría considerablemente la comprensión sólo a quien los entienda todos), sino que además la disposición simultánea impide la diferenciación que se tendría con los tres textos escritos en una hoja. Ése era precisamente el objetivo de Tzara, para ampliar más las posibilidades de la percepción: “Quería realizar un poema basado en otros principios. Que consisten en la posibilidad que le doy a cada auditor de hacer asociaciones convenientes. Reteniendo los elementos característicos para su personalidad, los entremezcla, los fragmenta, etc., pero sigue en la dirección en que el autor lo ha canalizado” (en Béhar y Carassou, 115). Esta característica no es privativa de este tipo de poemas, sino que está en la esencia de las caóticas sesiones del Cabaret Voltaire, cuyos resultados, según relata Huelsenbeck, ahorran todo comentario: “Ante una multitud compacta, Tzara manifiesta, queremos queremos queremos orinar en distintos colores, Huelsenbeck manifiesta, Ball manifiesta, Arp Erklärung, Janco meine Bilder, Heusse eigene Kompositionen los perros aúllan y la disección del Panamá sobre piano sobre piano y embarcadero - Poema gritado - se grita en la sala, se forcejea, primera fila aprueba segunda fila se declara incompetente el resto grita, quien es más fuerte se trae el bombo, Huelsenbeck contra 200, Ho osenlatz acentuado por el bombo enorme y los cascabeles en el pie izquierdo - la gente protesta grita organiza un escándalo se mata

destroza se pega la policía interrupción” (Almanaque Dadá, 12). Los diarios de la época relatan repetidos escándalos de este tipo: “la gente silbó, gritó, arrojó monedas, cáscaras de naranja e insultos al escenario y armó jaleo con los pies y las sillas”, informa en 1919 el *Basler Nachrichten* (35-6) y lo propio hace *Le Figaro* en 1920: “el público abucheó, silbó y ridiculizó a los dadás, que acogieron los insultos con caras risueñas. Era como estar entre dementes, y el viento de la locura soplabá tanto sobre el escenario como sobre la sala. Los dadás han exasperado a los espectadores y pienso que eso era exactamente lo que pretendían” (86). Marcel Raymond, en su conocido libro De Baudelaire al surrealismo, comenta que además esto exasperaba a aquellos espectadores que buscaban un tipo de arte moderno más sofisticado, y no estas muestras de primitivismo: “El público, como es natural, no entendió nada de esto. Reclamaba arte, fuese el que fuese, y el más moderno. Vio gestos, oyó frases oscuras, injuriosas, blasfemas. Los más graves los tacharon de locos, los más indulgentes censuraron con suavidad a esos muchachos ansiosos de medrar, mientras los culpables saboreaban el ‘placer aristocrático de disgustar’” (232).

Se repite aquí, como vemos, la impresión de que para los dadaístas este tipo de recepción violenta era precisamente la que buscaban. Pero, ¿de qué tipo de comunicación hablamos cuando la respuesta no es un razonado asentimiento ni una lágrima de emoción, sino una lucha colectiva? ¿Dónde queda el intelecto, dónde queda el placer estético, dónde queda el poema? Para César Aira, el juicio estético ya no importa, pues la vanguardia “por su naturaleza misma, incorpora el escarnio, y lo vuelve un dato más de su trabajo”. Si volvemos a recordar que, a pesar del aparente desprecio, la presencia del espectador era ineludible en una obra dadaísta, tanto en estas presentaciones como en las instrucciones ya comentadas, nos quedará claro que, efectivamente, la mejor confirmación de su presencia es que le lance una silla en la cabeza al poeta. Este gesto físico, visceral, vital, traspasa los límites de lo artístico y representa precisamente la liberación de energía que buscaban los dadaístas, y que los igualaba respecto a sus receptores, con quienes compartían, en definitiva, esa negación de la voluntad y el conocimiento en pos de otro tipo de experiencia. Así describe un exultante Tzara el final de una danza negra: “Dadá ha conseguido establecer el circuito de la inconsciencia absoluta en la sala que olvidó las fronteras de la educación de los prejuicios, sintió la

conmoción de lo NUEVO. / Victoria definitiva de Dadá” (Huelsenbeck, Almanaque Dadá, 22). Los comentarios injuriosos de la prensa serán una corroboración (por algo se preocupan siempre de recopilarlos y publicarlos como si fueran reseñas laudatorias), pero no, como en los genios románticos, de que su visión era incomprendida por única y elevada, sino más bien como muestra de que la estupidez que ejemplificaban se estaba difundiendo. Así señala Tzara en una entrevista de 1950: “la presse nous couvrit d’injures. Notre seule consolation était que ces insultes, nous ne les avions pas volées. Il y eut même une certaine émulation dans notre intention de passer pour des imbéciles” (en Lacôte, 26-7).

Pero hay algo más. A juicio de Anna Balakian, estas escenas desaforadas y desesperadas también son las que le permiten representar con dramatismo superlativo la crisis que querían expresar: “la pasión por la libertad y la comprobación de la imposibilidad de encontrar una representación concreta de lo absoluto” (197). E incluso contemporáneamente hubo quienes descubrieron la gravedad latente en esta propuesta, como el cronista Glaser en el “Berliner Börsenkurier” del 1 de mayo de 1919: “también en este juego pueril habita una seriedad más profunda. El mundo debería haberse vuelto más cauto tras la exposición de los dadaístas. Aquí podemos aprender que es posible atreverse otra vez a reír donde hasta ahora uno se dejaba asustar por los gestos solemnes de los esotéricos y las grandes palabras, que se han vuelto tan vacías que cualquier persona honrada se avergüenza de utilizarlas, deberían emplearse menos a menudo” (Huelsenbeck, Almanaque Dadá, 36). Ésa es probablemente la lección que prevalece tras los gestos dadaístas, esa crítica radical al lenguaje que expusieron precisamente mediante el vaciamiento de las palabras.

Este proceso, como sabemos, no se extendió mucho más allá de 1920, y su energía comenzó a diluirse en otras búsquedas. Muchos críticos acotan el efecto de Dadá como una simple agitación funcional a las renovaciones posteriores, pero a mi juicio la fugacidad de este movimiento es producto de la fidelidad respecto a sus creaciones, cuya urgencia se mantiene muy viva por más que su shock se haya minimizado respecto a espectadores contemporáneos algo más acostumbrados a estos devaneos. Ante reproches como los de Guillermo de Torre (“El paso que determinó el descrédito del dadaísmo fue el mismo que sincrónicamente, de modo paradójico, decidió el crédito intelectual de

algunos de sus miembros. Aludo a su entrada en la ‘normalidad literaria’ que tanto habían despreciado” (Historia de las literaturas de vanguardia, 355), también creo que la palabra *fracaso* habría que encerrarla entre varios signos de interrogación, pues sólo si los dadaístas se hubieran perpetuado y hubieran tenido *éxito* podríamos hablar de fracaso real: su éxito fue remover los escombros para hundirse luego ellos mismos. Así pudieron preservar, además, la inocencia de sus acciones, pues también supieron captar cómo la sorpresa que provocaban pronto podría convertirlos en presa fácil de los snobs. Picabia advertía en su “Manifiesto Caníbal Dada”: “Silbad, gritad, partidme la boca - y luego ¿qué? Yo siempre os diré que sois unos borregos. Dentro de tres meses os venderemos, mis amigos y yo, nuestros cuadros por algunos francos” (Huelsenbeck, Almanaque Dadá, 41). Y Huelsenbeck también critica los efectos producidos por Tzara: “En manos de señores que no eran dadaístas, Dadá se convirtió en una sensación increíble en Europa” (En Avant Dada, 38), hasta convertirse en una moda o una simple curiosidad, y así llegará a declarar: “Nosotros somos antidadaístas porque para nosotros el dadaísta aún tiene demasiado sentimiento y estética” (98).

El afán destructivo, como también evaluará el propio Tzara varios años después, terminó por obligar a un replanteamiento de los mecanismos y las expectativas de comprensión (en todas las artes): “Dada a essayé non pas autant de détruire l’art et la littérature, que l’idée qu’on s’était faite” (en su introducción a Hugnet, L’aventure Dada, 5). Por eso, en ese momento de transición a comienzos de los ’20, se produce una nueva confianza, que derivará en el surrealismo: “Sin renunciar a lo absurdo, los dadaístas buscan ‘la captación del ser’. Están en los umbrales de una nueva afirmación” (Aguirre, 14).

Pero antes de revisar esta etapa en que la poesía se recarga con magia y enigmas, me interesa comentar separadamente una de las técnicas dadaístas que aún no he detallado: la poesía sonora. Ésta constituyó el área de investigación técnica que otros dadaístas continuaron trabajando en las décadas posteriores, y constituye un momento de particular exigencia para el auditor, que deberá enfrentarse al desierto de los sonidos puros.

3. Poesía sonora dadaísta.

“¿Acaso ya no debe creer uno en las palabras? ¿Desde cuándo expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere? / He aquí el gran secreto: // El pensamiento se hace en la boca” (Siete manifiestos Dada, 45). Esta declaración de Tzara, en “Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, nos marca la pauta para analizar una de las manifestaciones más fructíferas de los dadaístas, en términos de su continuidad, pero que suele ser poco estudiado no sólo por la volatilidad de sus soportes (las grabaciones son escasas, y la mayoría de los textos ofrecen información insuficiente para servir de partitura), sino por la situación marginal que en general posee esta área de la literatura, debida muchas veces a su status ambiguo, en que no se considera ni poesía ni música⁸². El contenido de esa cita, en todo caso, nos permite distinguir la importancia que le otorgaron no sólo a la espontaneidad (entendida como una expresión veloz, sin mediaciones) como un modo de evitar las cortapisas de la razón, sino, más importante aún, a entender el aspecto sonoro (verbal y no verbal) como parte del lenguaje poético, e incluso como un sistema significativo complejo. No son ellos, por cierto, los primeros en trabajar este tipo de poesía; tendríamos que repasar la infinidad de poesía ritual primitiva basada en sonidos guturales, luego incluir mucha poesía cuyo ingrediente sonoro prevalece notablemente sobre el verbal (varios trovadores cabrían en este caso, tanto como mucha poesía folklórica de diversos países) y después nombrar, entre otros, a Quirinus Kuhlman, Lewis Carroll, Christian Morgenstern, Paul Scheerbart, para recién entonces llegar a las vanguardias, en particular a los futuristas italianos (Marinetti) y rusos (Khlebnikov y su poesía Zaum). La relevancia de Dadá en esta genealogía se debe quizás a la gran variedad de exponentes y de técnicas que involucraron, desde los ya mencionados poemas simultáneos (en los que la superposición sonora de la performance era ciertamente esencial), los poemas vagamente inspirados en la poesía africana de Tzara y los poemas “bruitistas”, cuyo efecto, como se menciona también en el manifiesto “¿Qué quería el Expresionismo?”, “describe un tranvía como es, la esencia del tranvía con el bostezo del rentista Schulze y el chillido de los frenos” (Huelsenbeck, Almanaque Dadá, 31). Éste podría considerarse un caso de poesía sonora con fines miméticos u

⁸² Para efectos de este capítulo, y sin entrar en mayores subdivisiones, me referiré a la poesía sonora simplemente como aquella en la que existe un particular énfasis en el aspecto sonoro por sobre su contenido referencial, y que usualmente implica una interpretación vocal.

onomatopéyicos (similar a la practicada por Marinetti), en la que el énfasis por el ruido, si bien puede guiar la escritura o incluso reemplazar palabras, no ofrece ninguna dificultad a la hora de su audición, pues se comprende rápidamente que esos sonidos, imitados ahora vocalmente, corresponden de modo unívoco a referencias precisas. Su efecto, en consecuencia, es más el realce de una expresión concreta antes que una disolución significativa que derivara en un lenguaje cada vez más autónomo respecto a sus convenciones (idiomáticas, sintácticas, etc.). Es justamente la otra vía que prefiero comentar, la de Hugo Ball, Raoul Hausmann y Kurt Schwitters, quienes se iniciaron dentro del movimiento Dadá y luego se convirtieron en figuras de gran influencia en este campo.

En el caso de Hugo Ball, contamos para su análisis con su extraordinario diario La huida del tiempo, que nos permite descubrir que su búsqueda no responde a un mero capricho, sino a un proceso gradual de estudio y reflexión. Desde 1915 ya manifestaba su interés por “escribir frases inexpugnables” (64), que, al desordenar la sintaxis y la lógica discursiva, ofrecieran como resistencia los aspectos sonoros (cadencia, ritmo), capaces, a su juicio, de soportar la ironía; también podríamos añadir que resistirían la posibilidad de ser contradichos o malinterpretados, puesto que no cabría una comprensión precisa de su contenido. En esta misma línea, al año siguiente comenta la importancia de la lectura en voz alta de un poema si se espera provocar alguna respuesta potente por parte del público: “En ninguna parte se ponen tan de manifiesto las debilidades de una composición poética como al declamarla públicamente. (...) La recitación en voz alta se ha convertido para mí en la piedra de tope de la bondad de un poema” (110). Esta reflexión deriva pronto hacia la posibilidad de conseguir un lenguaje más abstracto, que él mismo relaciona con la tendencia a eliminar la figura humana en la pintura (“La poesía ya está casi decidida a abandonar el lenguaje por razones análogas” (111)), e incluso con la capacidad de volver a obtener un lenguaje trascendente: “Hemos cargado la palabra con fuerzas y energías que nos permitieron volver a descubrir el concepto evangélico de la ‘palabra’ (logos) como una compleja figura mágica” (133-4). Estas reflexiones son las que sustentan un momento muy particular de su trayectoria: “He inventado un nuevo género de versos, ‘Versos sin palabras’ o poemas fonéticos, en los que el equilibrio de las

vocales se pondera y distribuye según el valor de la secuencia de la que se parte” (137). El 23 de junio de 1916 lleva a cabo su lectura, que incluye un particular disfraz, y en el que desde la oscuridad comienza a recitar: “gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim...” (138). Según refiere, a medida que recitaba, comenzó a adquirir “la arcaica cadencia de la lamentación sacerdotal, aquel estilo del canto de la misa, tal y como suena, con aflicción, por las iglesias católicas de Oriente a Occidente” (139) y, a diferencia de muchas lecturas dadaístas que tendían al humor y el ridículo, se vio dominado por una inusitada solemnidad. A juicio de E. W. White, esto obliga a los auditores a calibrar sus oídos para hacerse cargo de las nuevas variables que determinan su estructura: “Audience attention is drawn to texture, timbre, and tempi. One can hear sound lines and clusters, delicate dissonance, contrast, echo, and pulsation” (128). En sus reflexiones del día siguiente, Ball insiste en la cualidad purificadora y religiosa de esta clase de experiencias: “Con este tipo de poemas sonoros se renunciaba en bloque a la lengua, que el periodismo había vuelto corrupta e imposible. Suponía una retirada a la alquimia más íntima de la palabra, se abandonaba incluso la palabra para preservar así un último recinto santísimo para la poesía” (139).

Es importante destacar que este impulso se enmarca dentro de un espíritu más amplio que conecta a muchos artistas de las vanguardias: el deseo de recuperar la magia que el lenguaje habría perdido. En Ball (como sugiere Adrian Marino (Weisgerber, 743)), pero también en Hans Arp, o el chileno Vicente Huidobro en el canto VII de su *Altazor*, podríamos ver esa esperanza por volver el lenguaje hablado en el Paraíso, o lenguaje de los pájaros, que Fulcanelli define como un idioma fonético basado únicamente en la asonancia, que no considera la ortografía ni la sintaxis (107) y que para René Guenon constituye un lenguaje rítmico que permite entrar en comunicación con los estados superiores (48-9). Aquí, por cierto, podríamos establecer un vínculo entre el uso del sonido de los trovadores también empeñados en imitar ese mismo canto, pero también podríamos pensar en el cumplimiento del deseo de Apollinaire: “O bouches l’homme est à la recherche d’un nouveau langage / Auquel le grammairien d’aucune langue n’aura rien à dire” (180).

A diferencia de la mayoría de los dadaístas, que luego tendieron hacia horizontes más terrenales en el surrealismo y el activismo político, Ball se mantendrá en esta perspectiva, que lo lleva a observar según este prisma incluso las formas más repetidas e inertes del lenguaje religioso, convirtiéndolo en algo más cercano a un mantra. Así le ocurre en 1920, luego de ponerse a recitar la oración del Credo en latín: “Las palabras me embriagan. El mundo de la infancia se levanta. Lucha y se desenfrena dentro de mí. Me inclino profundamente, temo no estar a la altura de esta vida, de esta exaltación. Antes no lo hubiera podido creer. Poder creer, poder creer” (316). Y ésta es una consecuencia muy relevante: al poner el énfasis en la capacidad sonora del lenguaje, el recitador olvida su contenido específico (la larga serie de creencias a las que debería adherir) para optar a un tipo de comunión más profunda. Es, literalmente, una sublimación del sonido de las palabras, de la que debe hacerse cargo el poeta como el auditor, su compañero de ceremonia.

Un punto importante en este ámbito es la capacidad de este tipo de textos para ser interpretados como poemas sonoros⁸³, es decir, haciéndose cargo de las variables propiamente musicales ya mencionadas (volumen, velocidad, etc.). Como ya comentamos respecto al caso de los trovadores, la recepción de estos se desdobra en el encargado de su emisión (que originalmente era el mismo poeta, pero que eventualmente podría ser cualquier otro intérprete) y el auditor. En el caso de “Karawane”, de Ball, se ocupan distintas tipografías para marcar énfasis diversos (Huelsenbeck, Almanaque Dadá, 44-5). Pero es Raoul Hausmann quien se hace cargo de este problema con mayor énfasis al crear, en 1918, sus poemas optofonéticos. Aunque en apariencia se trataría simplemente de collages verbales, este diseño corresponde a una particular idea de la notación, según él mismo detalla: “The letters of a sound poem are arranged in such a way that they convey the sound. The flowing of the vowels evidently seems to be stopped by the static character of the consonants. Their graphic variety provides by itself our interior ear with familiar signals which can easily be transformed into phonemes by our memory of communication, and illustrates the transition of Sound to word, of lines

⁸³ La compilación Word score utterance coreography in verbal and visual poetry, a cargo de Bob Cobbing y Lawrence Upton, ofrece múltiples perspectivas de autores contemporáneos sobre esta problemática.

without a meaning to writing” (“Recherches sur le poème phonétique”, en Scholz). Esta preocupación nace claramente del deseo que estos textos no sólo sean interpretados oralmente por su autor, sino por cualquier tipo de lector, sin importar, según supongo, que tenga o no conocimientos acabados de poesía sonora o música. Incluso aunque el poema no fuera leído en voz alta se produciría una *audición interior* que llevaría al lector a participar de esta experiencia desde una perspectiva muy similar a la de su creador original, y creo que no exagero al pensar que esta diferencia no sería mayor a la compenetración que obtiene quien reza en público o en silencio.

Kurt Schwitters, por su parte, además de ser un reconocido artista visual, es recordado por su “Ursonate”, de 1925, uno de los intentos más ambiciosos en la historia de la poesía sonora. Un año antes, se refería a este tipo de poesía en términos similares a los de Ball: “La poesía abstracta ha liberado, y eso es un gran mérito, la palabra de sus asociaciones, y ha puesto en valor la palabra por la palabra: especialmente la idea por la idea, teniendo en cuenta el sonido” (Sarmiento, 10). Al revisar esta particular sonata, es evidente la preeminencia del modelo musical en su disposición e indicaciones (que tienden a las convenciones notacionales de carácter y tempi), así como en el desarrollo de motivos y variaciones; no cabe duda que el contenido verbal ha quedado olvidado (o relegado a un simple eco) en pos de la materia sonora que ofrece timbres, colores y duraciones muy precisos, y que no dejan duda de la necesidad del auditor de cambiar rápidamente su postura de recital poético a la de un concierto. Es más, al revisar las crónicas de las giras emprendidas por Schwitters y otros dadaístas, más parece estar leyendo un reportaje sobre los primeros grupos punk, donde, como era de esperar, se produce un choque con las expectativas del público. El relato que hace Hans Richter de la primera lectura de la “Ursonate” da cuenta precisamente de la resistencia inicial de sus auditores: “Schwitters, con sus dos metros de altura erguidos en el podio, atacó la *Ursonate* con silbidos, gritos y graznidos ante un público totalmente ignorante de todo lo moderno. Al comienzo, la consternación fue general, pero al cabo de dos minutos, el primer impacto comenzó a disiparse. Durante los cinco minutos siguientes, el respeto inspirado por la honorable casa de la señora Kiepenheuer frenó las protestas, pero ese impulso reprimido, no hizo más que acumular la tensión. Vi maravillado, justo delante de mí, a dos generales que se mordían los labios para no reír, mientras sus rostros, por

encima de los cuellos postizos, se tornaban azules” (en Schwitters, 11). Pero lo más interesante ocurre una vez que se ha vencido esa desconfianza: “de golpe, perdieron todo control: estallaron de risa, y el público entero, liberado de la presión acumulada, estalló también en una verdadera orgía de hilaridad. Las viejas damas distinguidas, los generales acartonados, todos aullaban de risa, tosían y se golpeaban los muslos tratando de retomar el aliento (...) El resultado fue fantástico. Los generales, las ricas damas que al principio se habían reído hasta llorar, se aproximaban a Schwitters con lágrimas en los ojos para expresarle su admiración, su reconocimiento, balbuceando, casi de entusiasmo. Algo inesperado se había manifestado en ellos: una gran alegría” (11). Nos enfrentamos aquí a una de las paradojas más atractivas frente a este tipo de experiencias poéticas, la de aquella liberación, aquella apertura total que nace del contacto con un lenguaje pulverizado, aparentemente insignificante, pero capaz de transportar a los auditores a una especial participación ritual, en que caen las barreras de la identidad y la comprensión. Y no es menor que no sean otros poetas o intelectuales, sino precisamente ese público burgués tan odiado por los dadaístas (y caricaturizado por el mismo Richter) el que forme parte de esta fiesta. Es otra manera de *entender*, en consecuencia, lo que esta poesía sonora reclama, y probablemente son sus casos radicales, donde los vestigios verbales son fragmentados por completo, los que dejan claro que no hay nada más que sonido. Eso es lo único que se necesita comprender. Y así, ante estos poemas intraducibles que no reclaman la filiación de ninguna lengua, es posible que el autor y sus auditores compartan la igualdad y la fascinación de ser extranjeros.

Por último, si revisamos la definición que Zumthor hace de performance, creo que podremos apreciar mejor la fusión que supera la aparente incompreensión mutua en experiencias como las de Schwitters y Ball. Según Zumthor, en un performance el oyente forma parte de la obra misma, una obra que, durante su funcionamiento, pide la suspensión del sentido: “El texto que se propone, en el punto de convergencia de los elementos de ese espectáculo vivido, no pide la interpretación. La voz que lo pronuncia no se proyecta en él (como lo haría la palabra en la escritura): es dada, en él y con él, omnipresente; y, sin embargo, no más que ella, no está cerrado. Rechaza la exégesis, que sólo intervendrá después de que se le ponga por escrito, es decir, de que se le mate” (Introducción a la poesía oral, 246). También es preciso negar la propia identidad: “el

texto poético oral incita necesariamente al oyente a identificarse con el portador de las palabras, así sentidas en común, si no a esas palabras mismas. Más allá de los negativismos propios de todo empleo estético del lenguaje, más allá de la indiferencia radical de la poesía como tal, la *performance* unifica y une. Esta es su función permanente” (246). La oposición entre facilidad y dificultad se diluye, se torna irrelevante ante la evidencia de la comunión.

Este proceso de indagación sonora, si bien perdió fuerza en los años posteriores, volvió a resurgir en Francia, a fines de la Segunda Guerra Mundial, con el letrismo de Isidore Isou, para quien las conquistas dadaístas eran insuficientes porque no habían logrado destruir el límite de la palabra. En este juicio concuerda Steve McCaffery, uno de los principales teóricos contemporáneos sobre poesía sonora, quien postula que recién con los letristas se consigue ir más allá de la deformación de esta unidad básica: “The break with the word (which in Dada, *zaum*, and *parole in libertà* succeeded no further than its plasticization and deformation) was finally accomplished” (“Voice in extremis”, en Bernstein (ed.), Close Listening, 166). Isou (quien modestamente se considera el punto cúlmine de todas las tendencias de la poesía contemporánea), toma como mínimo común denominador la letra, y, junto a Maurice Lemaître, prepara un “Lexique des Lettres Nouvelles”, que en su empeño por registrar las distintas variantes sonoras sobrepasa las 130 entradas. Un paso más allá es el que dará François Dufrêne y su ultra-letrismo, que incorpora, en sus “cri-rythmes”, improvisaciones a partir de la gama de sonidos basados en unidades sub-fonéticas.

No le sorprende a Guillermo de Torre que estas experiencias “antes suscitaban mofas a granel que respeto o positivo interés” (740), y considerando su tradicional temor a este tipo de innovaciones, no me sorprenden tampoco los resquemores de este crítico. No se puede negar, por cierto, el escaso conocimiento a nivel masivo de estas prácticas, a lo que se suma el desinterés de los estudiosos por un tipo de trabajos cuyos parámetros suelen desconocer. Pero también es notable la profundización que muchos artistas han seguido realizando en este campo, superando el mero descubrimiento ingenioso, y el alto impacto que suelen conseguir este tipo de presentaciones públicas, bastante más efusivas que tantas lecturas convencionales de poesía. Es con esa valorización, entonces, que

podemos volver a considerar en toda su importancia y los efectos de la frase de Tzara: “El pensamiento se hace en la boca”. En casos como el de Dufrene, esta sentencia adquiere una validez absoluta, pues al grabar de manera directa en la cinta (sin partitura previa como sus predecesores dadaístas y letristas), la boca deja de ser un medio de transmisión de lo que se está pensando algunos centímetros más arriba para convertirse en el lugar mismo de la creación. Se consigue así el ideal de inmediatez buscado por los dadaístas, que debería provocar un salto igualmente inmediato de parte del público, o un rechazo tajante.

Más relevante aún es el modo en que esta emisión no corresponderá a experiencias previas de un autor procesadas mediante las herramientas de la lírica para recién entonces entregarse al lector. La mimesis, a juicio de Ball, es un desvío demasiado largo e innecesario frente a este tipo de transmisión: “Siendo absolutamente coherente, el artista moderno evitará el choque que supone referir sus imágenes estéticas a las vivencia que dan testimonio de ellas. Sólo transmitirá la oscilación, la curva el resultado, pero callará la causa que lo suscitó. Intentará, sencillamente, restablecer de nuevo su paz y armonía interior, pero no representará aquello que la excita (eso sería ciencia, no arte)” (214). Estamos, pues, frente a una estética del efecto, que tiene al auditor como objetivo último. No sorprenderá, entonces, que McCaffery repetidamente se refiera al lenguaje como un tipo de fluido o energía: “When considering text-sound in its energy, not semantically shaped meaning, that constitutes the essence of communicated data” (en Andrews y Bernstein, 88)) y que Pierre Garnier, otro imprescindible cultor de la poesía sonora, comparta el concepto y el ímpetu: “I am no longer interested as I was at the beginning of my career in images and themes, but only in energy. I see language as ‘matter’ which must be pulverised or exploded in order to release its hidden power” (en Cobbing y Upton (eds.)). Así forman parte de la misma destrucción creativa propiciada por Dadá.

4. Surrealismo.

“Dada -piensa Breton- no puede limitarse a gritar: necesita actuar. Y actuar ante todo de una manera menos anárquica y más eficaz” (Nadeau, 42). Ése es el punto de quiebre de André Breton (1896-1966), el miembro de Dadá que liderará posteriormente el surrealismo, como un proyecto diferente para romper con la sociedad y descubrir un mundo nuevo, “mientras que Tzara y los dadaístas puros parecen querer crispase definitivamente en un presente sin significado y repetido hasta el infinito” (Durozoi y Lecherbonnier, 31). Se trata de un nuevo impulso en el que, a juicio de Jaime Brihuega, concurren elementos no sólo del dadaísmo sino de las demás vanguardias precedentes: experimentación formal, estrategias activistas, postura redencionista y “fusión obscena de lo trascendental y lo cotidiano, de lo fragmentario y lo estructural, de lo lúcido, lo irracional, lo intuitivo y lo paranormal...” (241). Ante la misma crisis, no quieren profundizar la destrucción y la anulación de los dadaístas, sino que prefieren dirigir su energía hacia un punto de solución. La expresión artística, entonces, pasa a supeditarse a una liberación vital más amplia: “No tenemos nada que ver con la literatura; pero somos muy capaces, en caso de necesidad, de servirnos de ella como hace todo el mundo”, pues no consideran el surrealismo como un movimiento poético, sino como “un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece”, según reza la declaración del 27 de enero de 1925 (Nadeau, 94). Como comprobaremos en las siguientes páginas, entonces, una de las dimensiones fundamentales del problema de la comunicación poética en el surrealismo trasciende la comprensión puntual de un puñado de versos, y se abre a su potencialidad para influir existencialmente en los autores y los receptores, asumiéndose muchas veces de un modo casi pedagógico, pero no en parodia o burla, como en los ejercicios dadaístas, sino decididamente serio⁸⁴: “Nous nous sommes toujours fait un devoir de caractériser aussi nettement que possible et à chaque instant notre attitude morale”, explicita Breton (*Oeuvres complètes I*, 928).

Dentro de las citas que, junto a Paul Éluard, compila para completar su definición de poesía en su *Diccionario abreviado del surrealismo*, hay dos referencias que hablan de la posibilidad de democratizarla universalmente: además del ya mencionado

⁸⁴ Aunque recurran al humor, tengo la impresión que los surrealistas pretenden ocuparlo consciente y funcionalmente como un arma desestabilizadora y como un modo de crear conciencia, más allá del simple chiste como un gesto espontáneo.

Lautréamont con su (casi) lema: “La poesía debe ser hecha por todos”, aparece William Blake declarando que todos los hombres “sont semblables par le Génie poétique” (*Oeuvres complètes II*, 833). Y se refuerza aún más su relación con el campo vital, por sobre una preocupación endogámica acerca de sus recursos: se cita a Rimbaud: “La poésie ne rythmera plus l’action; elle sera en avant” (833) y el propio Breton señala que “Le poète à venir surmontera l’idée déprimante du divorce irréparable de l’action et du rêve...”, tras lo cual la operación poética “sera conduite au grand jour” (833). Estamos, pues, frente a una visión declaradamente utópica, de carácter individual y colectivo, cuya confianza se nutrirá tanto de la capacidad de investigación y organización de los miembros de este movimiento, como en la posibilidad de la poesía de permitir en el espacio público un contagio más amplio de sus visiones.

A partir de la fusión que buscan entre lo vivido, lo pensado, lo soñado y lo creado, entramos en una dimensión en la que el arte, más que una evasión, se constituye en “una voluntad de penetración en la vida, de confundirse con ella, de explorar todas sus posibilidades y liberar todas sus potencias”, como sostiene el poeta argentino Aldo Pellegrini, uno de los más importantes difusores del surrealismo en Latinoamérica (*Antología de la poesía surrealista*, 19). Por ello, antes de repasar algunos de estos procesos de escritura, creo importante observar cómo en el funcionamiento cotidiano del surrealismo eran asumidas estos principios, ya que nos permiten comprobar sus mecanismos de inclusión y exclusión, que no son tan lejanos a los que, en definitiva, pueden operar en los mismos textos. Son varios los planos a analizar: el primero es la conciencia que tienen los propios surrealistas de su rol provocador y rupturista en el seno de la sociedad vista como conjunto, y que no se aleja de la visión del artista como un incomprendido, que se arrastraba desde el Romanticismo. Para ofrecer un ejemplo de cómo esta efervescencia se observaba en las diversas manifestaciones del surrealismo, podemos remitirnos a los comentarios de Herbert Read, poeta del grupo surrealista de Londres, quien describía así este enfrentamiento: “In dialectical terms we claim that there is a continual state of opposition and interaction between the world of objective fact -the sensational and social world of active and economic existence- and the world of subjective fantasy. This opposition creates a state of disquietude, a lack of spiritual equilibrium, which it is the business of the artist to resolve. He resolves the contradictions

by creating a synthesis, a work of art which combines elements from both these worlds, eliminates others, but which for the moment gives us a qualitatively new experience” (en Germain, 25-6). Al igual que con los dadaístas, el rechazo de sus enemigos comprobaría su efectividad; es fácil imaginar las satisfechas sonrisas ante las declaraciones de George A. Dondero, congresista estadounidense aterrado por el desembarco del surrealismo en sus tierras: “Surrealism aims to destroy by the denial of reason . . . The evidence of evil design is everywhere . . . The question is, what have we, the plain American people, done to deserve this sore affliction that has been visited upon us so direly; who has brought down this curse upon us; who has let into our homeland this horde of germ-carrying art vermin?” (en Germain, 47). Este tipo de conflictos, implícitos en el mismo término militar de vanguardia que otros movimientos contemporáneos también alzaron, colocan al poeta en una posición de liderazgo respecto al resto de la sociedad que quiera seguirlos, ya que él conocería los medios necesarios para salir de la ceguera en que viven las masas. Los poetas surrealistas tenderán a la figura de un profeta desacralizado (o de un médium, como veremos algunas páginas más adelante), y el mismo Read así lo plantea: “What [the surrealist poet] offers to society is not a bagful of his own tricks, his idiosyncrasies, but rather some knowledge of the secrets which he has had accesse, the secrets of the self which are buried in every man alike, but which only the sensibility or the artist can reveal to us . . . largely made up from the unconscious, and the more we learn about the unconscious, the more collective it appears to be” (en Germain, 28). Su labor, pues, no es tanto la de hacerse cargo de una voz colectiva (como un Whitman o, después, un Neruda), sino la de poner al alcance de todos las herramientas para acceder a sus respectivos inconscientes que constituirían, a juicio de Read y en evidente consonancia con las posturas de Jung, una fuente común. No muchos son capaces de redactar un poema con esquemas de rimas y métricas sofisticadas, con referencias cultas o juegos de palabras, pero sí todos serían capaces de abrir la puerta para que su inconsciente fluya a borbotones. En ese momento, es de suponer, la jerarquía del poeta se confundiría con la de todos los demás, y muchos componentes fundamentales del sistema social literario (premios, ediciones, influencias, compadrazgos), no tendrían razón de ser.

En sus primeros años de funcionamiento, durante la segunda mitad de la década de los '20, este ideal parecía cumplirse. Las crónicas abundan en el espíritu fraterno de

este grupo que compartía la escritura, la reflexión, las conversaciones y los juegos. Para el joven Víctor Crastre, se entraba en el surrealismo “como otros entran en religión” (en Cendrars y otros, Actas Surrealistas, 12), y su lugar sagrado eran los cafés (10). El espíritu de apertura hacia la sociedad se notaba, por ejemplo, en la creación de la Oficina de Investigaciones Surrealistas: “*Toutes les personnes qui sont en mesure de contribuer, de quelque manière que ce soit, à la création de véritables archives surréalistes, sont instamment priées de se faire connaître*”, se anunciaba en noviembre de 1924 (Breton, Oeuvres complètes I, 481-2), aunque la oficina duraría apenas unos meses. En general, se supone que no se necesitaría cumplir con pruebas previas para formar parte de esta orden, porque en potencia cualquiera podría ser surrealista. Y, aún más importante, el paso de ser un simple admirador o lector a convertirse en uno de los productores de obras era aparentemente sencillo, pues valores como la técnica o la especialización (eran muchos los que paralelamente escribían y pintaban, por ejemplo) parecían irrelevantes frente a la capacidad de delirar. Esto mismo, creo, se ligaría a la recepción usualmente acrítica respecto a la producción de sus camaradas (que contrasta con un desprecio bastante extendido a los demás artistas contemporáneos) en el que la valoración de un poema dependería no tanto de una comprensión cabal sino del modo en que ese texto responde a una sintonía común.

A fines de la década, sin embargo, el grupo tiende a un repliegue sobre sí mismo, para mantener la unidad ante los continuos conflictos que provocaron una serie de juicios y expulsiones de algunos de sus miembros más relevantes (Artaud y Soupault, entre otros, en 1926), los que parecen formar una característica inherente si recordamos el hito fundacional que significó el juicio organizado por Breton contra Maurice Barrès en 1921. El mismo Crastre lo ilustra con claridad: “Pertener al grupo confería un título de nobleza; la exclusión encadenaba una decadencia tan insoportable para el joven de 1925 como para el caballero del siglo XIII expulsado de una orden” (en Cendrars y otros, Actas Surrealistas, 10). Las críticas suelen centrarse en Breton, el guardián de la doctrina, pero no es menos cierto que las actividades surrealistas en general también promovían el snobismo. Así lo testimonia, en carta a Breton, Charles Duits, estudiante francés de paso por Harvard en 1943: “Le garantizo que entre los ‘menores de veinte años’ que he podido encontrar, no hay uno que no se haya interesado poderosamente por el surrealismo. (...)”

Naturalmente, hablo de personas con un grano de inteligencia” (en Cendrars y otros, Actas Surrealistas, 20). En este nivel nos enfrentamos, entonces, a la contradicción de un mensaje que quisiera compartirse universalmente, pero cuya dirigencia defiende tenazmente a punta de exclusiones.

Un panorama más rico y complejo, por cierto, se abre a la hora de estudiar sus reflexiones críticas y sus herramientas de escritura. Ya en el primer Manifiesto Surrealista, de 1924, se indicaba el propósito de “exprimer, soit verbalment, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée” (Breton, Oeuvres complètes I, 328). En este empeño es muy relevante la carga de contenido (que en los dadaístas tendía a ser borrada en el absurdo y el nihilismo) que portaría este pensamiento: para Mario de Micheli, de hecho, “es el contenido lo que decide, es su verdad, es su fuerza. También los medios expresivos que el surrealismo investigó experimentalmente pretendían ofrecer al poeta y al artista la mayor posibilidad de exteriorizar la verdad interior sin que nada la mortificara ni la obstaculizara” (193). De algún modo lo admiten también Breton y Éluard en sus “Notas sobre la poesía”, donde se realza la importancia de que este contenido (el pensamiento) sea expresado para que se obtenga suficiente provecho de la lectura más allá del mero placer estético: “La pensée doit être cachée dans les verses comme la vertu nutritive ne l’est pas dans un fruit” (Oeuvres complètes I, 1015). Pero, tal como indica la cita, no debe ser una explicación de los sentimientos vividos, sino una expresión no mediada que transmita al lector su misma fuerza.

Dentro de este campo de acción el mecanismo más conocido, y a la vez el más criticado, fue la escritura automática. En el mismo primer Manifiesto se entrega la receta, recomendando conseguir un estado de pasividad o receptividad absoluta, y olvidar las capacidades de escritura. Después: “Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire” (332). Algún tiempo más tarde, Breton detalla las características y preferencias de este proceso, que, al igual que sucedía con el sueño inducido (otra de las prácticas favoritas), permitía evadir las barreras del pensamiento vigilante, “l’assujettissement aux perceptions sensorielles immédiates que, dans une grande mesure, fait de l’esprit le jouet du monde extérieur” (Oeuvres complètes III, 476). Es este efecto de liberación el que se está buscando, más que un determinado

resultado final, como bien plantea Aldo Pellegrini: “Lo que cuenta en un texto automático no es el documento en sí, ni su posibilidad de ser interpretado, sino el hecho de constituir un paisaje total, con el clima, los accidentes, las tormentas, las explosiones, de esa zona del espíritu que ningún mecanismo especulativo puede dar a conocer en toda su belleza y violencia primitiva, en su grandeza y esplendor original” (25). Por lo mismo, para mantenerlo intacto es fundamental evitar cualquier intervención posterior al estado en que surgió, y Breton y Éluard reprochan las correcciones posteriores al dictado automático u onírico: “À la moindre rature, le principe d’inspiration totale est ruiné. L’imbécilité efface ce que l’oreiller a prudemment *crée*. Il faut donc ne lui faire aucune part, à peine de produire des monstres. Pas de partage. L’imbécilité ne peut être reine” (Oeuvres complètes I, 1017). Se rompe aquí, a juicio de Octavio Paz, “uno de los fundamentos de la moral corriente: el valor del esfuerzo” (“El arco y la lira”, La casa de la presencia, 240). Y, ciertamente, la artesanía, la musicalidad, las referencias intertextuales o cualquier otro componente estructural del poema quedan subordinados al rápido fluir de este contenido inconsciente (“potencias centrífugas que parten de lo profundo del espíritu donde se hallarían sometidas a intensa presión”, lo llama Pellegrini (25)), que fácilmente romperá criterios de coordinación lógica y sintáctica a su paso, y que ejemplifican el quiebre a nivel más amplio (vital, social) al que tendía el surrealismo. Para Durozoi y Lecherbonnier, aquí también se encuentra una comprobación importante: “el lenguaje admite una utilización muy distinta de la que suele tener, sin someterse a la doble presión de la lógica y de la comunicación inmediata. Desde entonces resulta que la palabra en sí se beneficia de cierta independencia con relación al sentido que ordinariamente se le atribuye” (91). Se gana así un espacio más amplio de movimiento y de potencial riqueza significativa, pero que también sobrepasa a los integrantes de esta comunicación, adquiriendo vida propia, superando sus cargas ideológicas e históricas hasta alcanzar, a juicio de este crítico, “el camino de la felicidad más intensa: el que acompaña al resurgir de un mundo nuevo, cuyo coeficiente de novedad crece más cuando las connotaciones ya no se derivan de una elección voluntaria sino que vienen impuestas sólo por el inconsciente” (92).

La dificultad para el lector, sin embargo, no es desdeñable, pues debe enfrentarse a un texto sin tema definido, sin unidad ni jerarquía, tal como refiere Peter

Bürger respecto a la escritura automática o a obras como Nadja de Breton: “Las partes se 'emancipan' de un todo situado por encima de ellas, al que se incorporaban como componente necesario. Pero esto quiere decir que las partes carecen de necesidad. En un texto automático, donde las imágenes se suceden, podrían omitirse algunas de éstas sin que el texto cambiara esencialmente” (145). Así lo podemos comprobar en el comienzo de “L'idée de l'amour”, texto automático de Breton escrito en 1928: “L'idée de l'amour marchait au bord de l'eau et son regard était chargé d'absence, et ses yeux jetaient des éclairs. Le soir impressionnable recevait tour à tour l'empreinte des herbes, des nuages, des corps et arborait les folles décorations astronomiques. L'idée de l'amour allait droit devant elle sans rien voir; elle était vêtue de petits miroirs isocèles dont l'assemblage étonnait par sa perfection. C'étaient autant d'images de la queue des poissons, quand, de par leur nature angélique, ceux-ci répondent à la promesse qu'on peut faire de toujours se retrouver” (Oeuvres complètes I, 1047). Aquí, a pesar de una ilación básica a partir del sujeto que discurre sus impresiones, la relación entre los sustantivos y sus adjetivos adyacentes provoca extrañamiento en el lector, y la estructura de enumeración caótica que luego prosigue difumina aún más la claridad del mensaje. Para corroborar la influencia de este impulso en un texto presentado ahora como poema, podemos leer los versos iniciales de “L'union libre”: “Ma femme à la chevelure de feu de bois / Aux pensées d'éclairs de chaleur / A la taille de sablier / Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre / Ma femme pa la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur / Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche / A la langue d'ambre et de verre frottés / Ma femme à la langue d'hostie poignardée / A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux / A la langue de pierre incroyable” (Oeuvres complètes II, 85-6)⁸⁵. Aunque sea una serie más unitaria, y quizás estructurada más conscientemente que una simple escritura automática, ante esta la seguidilla de imágenes inesperadas con adjetivos refulgentes, el lector difícilmente sería capaz de recoger, jerarquizar e interpretar los componentes del texto. Estaría traicionando, además, la esencia del texto al ocupar precisamente las herramientas interpretativas racionales (para

⁸⁵ Mi mujer de cabellera de llamas de leña / De pensamientos de relámpagos de calor / De talle de reloj de arena / Mi mujer de talle de nutria entre los dientes del tigre / Mi mujer de boca de escarapela y de ramo de estrellas de última magnitud / De dientes de huellas de rata blanca sobre la tierra blanca / De lengua de ñambar y de cristal frotados / Mi mujer de lengua de hostia apuñalada / De lengua de muñeca que abre y cierra los ojos / De lengua de piedra increíble” (Capital del dolor, 109, traducción de M. Álvarez Ortega).

qué decir las de la erudición) que se están intentando dejar atrás. Como plantea Noulet, ante el hermetismo espontáneo de los surrealistas, cualquier esfuerzo de comprensión racional “devient par suite non seulement inutile mais du point de vue surréaliste, sacrilège” (75). Para Breton, por cierto, el reproche de la oscuridad se debe a “la surestimation d’une des vertus du langage: son pouvoir d’échange immédiat” (Oeuvres complètes III, 585), y los documentos producidos por los dictados internos, sin mediaciones, no tendrían por qué responder a las expectativas externas de claridad. Albert Chesneau señala que la visión de la poesía de Breton implica necesariamente un cambio de perspectiva: “Elle réagit sur la personne et sur l'existence même du poète qui s'y adonne. Elle oblige la critique littéraire à adopter désormais le point de vue du créateur, faute de quoi on n'a de l'opération poétique qu'une vue incomplète et difficilement compréhensible” (379).

A mi parecer, la invitación oculta frente a un texto de estas características es aprender a bajar la guardia, del mismo modo que lo ha hecho el poeta, y llegar a un estado de similar disponibilidad, en el que la reiteración tienda hacia la hipnosis o el trance. Si “el surrealismo está al alcance de todos los inconscientes”, como se leía en un folleto surrealista de 1924 (Nadeau, 77), una vez que el lector abra esa puerta, no sólo podría acceder al poema que se le ha presentado, sino que, como veíamos, además estaría en condiciones de desarrollar él mismo su propia escritura automática. Ya en el primer Manifiesto se consideraba que un fin de este movimiento sería terminar con las convenciones de la vida literaria, “Qu’on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie” (Breton, “Manifeste du surréalisme”, Oeuvres complètes I, 322), lo que demuestra un punto límite de la comunicación con el lector: a la vez que se le cierra cualquier intento de comprensión, salta el resorte que lo invita a participar de un modo activo e igualitario respecto al autor. Para Octavio Paz, de hecho, este proceso busca, más que un hundimiento en la subjetividad individual, un proceso de apertura colectiva: “La renuncia a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es. La tentativa por 'ser todos los hombres', presente en la mayoría de los grandes poetas, se alía necesariamente a la destrucción del yo. (...) Si mi voz ya no es mía, sino la de todos, ¿por qué no lanzarse a una nueva experiencia: la poesía colectiva?”

(“Estrella de tres puntas: el surrealismo”, Excursiones / Incursiones, 208-9). De igual modo, Juan Eduardo Cirlot sostiene que, cuando esta técnica se realiza “con absoluta verdad”, se “forja un estilo de extraordinaria unidad, universalista, como puede comprobarse reuniendo ejemplos y casuística”, cuyo tono será idéntico en cualquier idioma en que se produzca (Diccionarios de los ismos, 105-6).

Es evidente, sin embargo, que si este tipo de escritura se convierte en una especie de truco mágico (no irónico como lo hacía Tzara) al alcance de todo quien quiera versificar, la cantidad de poemas prescindibles se multiplicaría exponencialmente. La crítica adversa no dejó ni ha dejado de notar la monótona uniformidad de gran parte de la producción surrealista, y es innegable que, al revisar cualquier antología surrealista, casi siempre es difícil distinguir a unos textos, e incluso autores, de otros, particularmente por el escaso margen de variación estructural y la recurrencia a un campo semántico muy reducido, fácil incluso de caricaturizar. Si bien Durozoi y Lecherbonnier plantean que dentro de la escritura automática se buscaría un lenguaje puro en el que “el significante sea perfectamente revelador del significado” (246), una crítica que se repite es que, en el plano específico del lenguaje, su renovación es escasa si se les compara con contemporáneos suyos como Gertrude Stein, e. e. cummings, o los ya citados Ball y Schwitters, por ejemplo. Ciertamente, los textos producidos mediante la escritura automática, o con otros procedimientos, como el cadáver exquisito, suelen carecer de interés en cuanto a aliteraciones, ritmos, juegos de palabras, variedad de registros, etc. Pero creo que este problema no se debe tanto a la democratización de las herramientas que se estaría propugnando, sino más bien es consecuencia de la actitud pasiva con que la mayoría asumió las instrucciones y su aparente facilidad. Maurice Blanchot indica que este descubrimiento parecía aportar “un método de facilidad, un instrumento siempre disponible y siempre eficaz, la poesía cercana a todos y convertida en la presencia feliz de lo inmediato” (El espacio literario, 167), pero que al rechazar toda mediación más que poner a nuestra disposición todo el lenguaje nos avisa que “en realidad en ese lenguaje no disponemos de nada” (168). Siguiendo esa reflexión, podríamos considerar que la aparente libertad total de la escritura automática confirma que la distancia entre la expresión y sus palabras no puede darse por sentada. Por otra parte, si recordamos las reflexiones de Aira algunas páginas atrás, en el sentido que la genuina creación de las

vanguardias, era el procedimiento, y no la obra, la verdadera renovación y colectivización hubiera llegado cuando cada uno inventara sus propios procedimientos de escritura. Ésa fue la lección que entendieron los más aventajados simpatizantes (muchos de ellos tempranos renegados o expulsados): al interior de las técnicas y del enigma que desde allí comenzaban a liberar, supieron encontrar las vías de nuevos desarrollos poéticos vitales. Así lo considera Maurice Naudeau: “Lejos de encerrarse en secretos de escuela, el surrealismo entrega a cada uno el medio de conseguir ese ‘estado de furia’, condición primera de una verdadera transformación de la vida, que debe desembocar en la resolución de las contradicciones en el seno de una surrealidad” (243).

Pero también existe otro error de perspectiva al considerar estos ejercicios como obras acabadas, con un valor que ni siquiera los surrealistas reclamaban, puesto que la misma categoría estética era, de hecho, insuficiente para sus objetivos más amplios. Los mismos surrealistas son quienes mejor reprochan estas conductas; Aldo Pellegrini condenó, por ejemplo, el uso fácil de las aproximaciones insólitas que caracterizan gran parte de esta poesía: “Algunos pretendidos ‘hacedores’ de poesía surrealista utilizan la receta para fabricar en serie, y según un verdadero patrón académico invertido, un material vacío y pobre, en el que llegan de modo forzado a lo arbitrario por lo arbitrario” (Antología de la poesía surrealista, 24). Louis Aragon es más rotundo: “Reina la leyenda (...) de que basta con aprenderse el truco, para que de la pluma de cualquiera salgan textos de gran interés poético como una diarrea incontenible. Con el pretexto de que es surrealismo, el primer perro que llega se cree autorizado a igualar sus marranadas con la verdadera poesía, lo que resulta una comodidad maravillosa para el amor propio y la estupidez” (114). Es en su Tratado de Estilo, de 1928 (cuyas investigaciones técnicas son, para Albert Béguin tan minuciosas “como en la época del *trobar clus* o de las ‘artes de retórica’” (Creación y destino II, 146)), que desbroza el panorama y que desmiente la creencia de que forma y fondo son indiferentes frente al procedimiento: “Si escribís imbecilidades siguiendo un método surrealista, serán tristes imbecilidades. Sin excusas” (116), para volver a poner el énfasis en el proceso de la escritura como un proceso que, se quiera o no, influye en la transmisión de la experiencia, y que no puede ser soslayado: “Hay un medio, por chocante que parezca, de distinguir los textos surrealistas. Por su fuerza. Por su novedad. Y pasa con ellos como los sueños: tienen que estar bien escritos”

(115). Tienen que estar bien escritos: ése es el imperativo que implica volver a valorar la capacidad de selección al considerar los textos como artefactos que aún pueden responder a criterios estéticos: “en el surrealismo todo es rigor. Rigor inevitable. El sentido se forma fuera de vosotros. Las palabras agrupadas terminan por significar algo” (115-6).

Desde esta perspectiva, la fidelidad a la experiencia interior transformará el acto poético en un proceso de conocimiento e iluminación, tal como indican Pellegrini: “El poeta ilumina de golpe las zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, en su zona de nacimiento, no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte” (19-20), y Durozoi y Lecherbonnier: “una especie de claridad deslumbrante surge de los textos surrealistas que consiguen que los secretos brillen a pleno día, pero no por ello esos secretos se abren ni desaparecen: conservan su poder alucinante, aunque en lugar de hallarse disimulados en nuestro inconsciente, los vemos, les presentimos algo esencial para nuestro propio conocimiento, sin que en realidad tengamos acceso a ello” (245). Al concebirse el poema como un momento de revelación, entonces, la factura de los versos debe necesariamente ser capaz de provocar un efecto sorpresivo, de novedad, y no, como criticaba Aragon, de reiteración.

También Breton y Éluard hablan en sus “Notas sobre la poesía” de deslumbramiento pensando en el momento de concordancia entre el tono logrado por el texto y el estado interior del lector: “La multiplicité jamais abuse des images produit à l’oeil de l’esprit un désordre éminemment compatible avec le *ton*. Tout se précise dans l’éblouissement” (Oeuvres complètes I, 1018). Y es precisamente Éluard uno de los poetas que, además de sobresalir notablemente entre el grueso de la producción surrealista, merece usualmente este tipo de calificativos. Para su traductor Eduardo de Bustos, “La obra de Eluard no exige ninguna explicitación, ninguna aclaración, ese ejercicio falseador tan habitualmente practicado. En ella no hay significados ocultos, simbolismos extraños, connotaciones insospechadas. (...) La poesía de Eluard no puede ser un **descubrimiento**, sino una **revelación**” (en su prólogo a Éluard, 16). Si el lector está dispuesto, entonces, a participar de esa estupefacción, de esa pureza, aceptará sin discusiones la fe en la imagen que el propio Éluard plantea: “Las imágenes son, las imágenes viven y todo se vuelve imagen. Durante largo tiempo se las tomó por ilusiones

ya que se las limitaba, se las sometía a la prueba de la realidad, de una realidad sensible y muerta, en lugar de someter esta realidad a la prueba de la interdependencia que la vuelve viva, activa, en perpetuo movimiento. Nada es incomprensible” (El poeta y su sombra, 81). Un hermoso poema que ejemplifica y tematiza este infinito grado de posibilidad que permite la imagen es “Le miroir d’un moment”: “Il dissipe le jour, / Il montre aux hommes les images déliées de l’apparence, / Il enlève aux hommes la possibilité de se distraire. / Il est dur comme la pierre, / La pierre informe, / La pierre du mouvement et de la vue, / Et son éclat est tel que toutes les armures, tous les masques en sont faussés. / Ce que la main a pris dédaigne même de prendre la forme de la main, / Ce qui a été compris n’existe plus, / L’oiseau s’est confondu avec le vent, / Le ciel avec sa vérité, / L’homme avec sa réalité” (Capitale de la douleur, 133)⁸⁶. A pesar de su aparente similitud con los poemas anteriormente citados, aquí se percibe una construcción lírica más eficiente, pues la serie de imágenes tienden a la concentración de sus energías antes que a la dispersión, gracias a un fraseo más aplicado, y se recurre a un final más rotundo que amarra sus contenidos. Creo que aquí se estarían cumpliendo las condiciones que Mikel Dufrenne establece para una imagen auténtica, que no reemplaza sus referentes por otros, sino que abre sus potencias: “n’est pas une présence imaginaire que l’on conjure malgré le réel, c’est la présence réelle d’une chose, créée ou non par l’homme, qui s’offre en spectacle” (55). La piedra, el pájaro o el cielo no se borran, sino que se conjugan en una visión ante la que los conocimientos adquiridos parecen nimios, y la oposición entre claridad y oscuridad se torna desechable. A partir de esta confusión, que en verdad no es más que una síntesis, será posible buscar precisamente aquel punto del que se habla al inicio del Segundo Manifiesto Surrealista, “d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement (...) le point dont il est question est *a fortiori* celui où la construction et la destruction cessent de pouvoir être brandies l’une contre l’autre” (Oeuvres complètes I, 781-2).

⁸⁶ “Disipa el día, / Muestra a los hombres las imágenes desligadas de la apariencia, / Quita a los hombres la posibilidad de distraerse, / Es duro como la piedra, / La piedra informe, / La piedra del movimiento y de la vista, / Y tiene tal resplandor que todas las armaduras y todas las máscaras quedan falseadas. / Lo que la mano ha tomado ni siquiera se digna tomar la forma de la mano, / Lo que ha sido comprendido ya no existe, / El pájaro se confundido con el viento, / El cielo con su verdad, / El hombre con su realidad” (Antología de la poesía surrealista, 145, traducción de Aldo Pellegrini).

Para proseguir quisiera valerme de esta última oposición, la de la destrucción y construcción, que implican tanto la perspectiva del autor como la del receptor. En su Tratado de estilo, Aragon comprendía que una renovación tan amplia como la planteada por el surrealismo debía implicar necesariamente un cambio a nivel formal, y explicitaba su intención de vulnerar el plano del orden, vital para cualquier comprensión lógica: “Yo pisoteo la sintaxis porque debe ser pisoteada. Es uva. Ya comprendéis. Las frases equivocadas o viciosas, las inadaptaciones de sus partes entre ellas, el olvido de lo que se ha dicho, la falta de previsión con respecto a lo que se va a decir, la falta de concordancia, no respetar las reglas, las cascadas, las incorrecciones, la dirección perdida, los períodos cojos sin pies ni cabeza, las confusiones de tiempo, la imagen que consiste en reemplazar una preposición por una conjunción sin cambiar nada de su régimen, todos los procedimientos similares, análogos al viejo chiste de prender sin que se de cuenta el periódico que lee el vecino, tomar el intransitivo por el transitivo y recíprocamente, conjugar con ser aquello cuyo auxiliar es haber, poner los codos en la mesa, poner a cada paso verbos reflexivos, después romper el espejo, no limpiarse los pies, ése es mi carácter” (37). Si tenemos en cuenta la propuesta de deslumbramiento ya mencionada, podríamos entender estas rupturas no simplemente como la válvula de salida de un interior convulsionado, sino además como la posibilidad de barrer con las articulaciones esclerotizadas de un lenguaje que perdía su movilidad y producir un efecto de violencia en el lector que ve cómo las reglas mínimas son transgredidas. Esto se relaciona, además, con la idea de la destrucción como una voluntad de conocimiento, según plantea Cirlot: “Cuando se identifica totalmente la realidad con la materia se hace necesario destruir la realidad para ver ‘qué tiene dentro’. Esto y no otra cosa es lo que ha buscado contemporáneamente el movimiento surrealista” (Diccionario de los ismos, 378).

En su ensayo “Fundamentos de una estética de la destrucción”, de 1961, Aldo Pellegrini comienza con esta advertencia: “Más profundas, más extensas que las de la construcción, son las leyes de la destrucción. / Pero destrucción y construcción son mecanismos asociados. Nada se puede construir sin una etapa previa de destrucción” (Para contribuir a la confusión general, 135), y luego vincula estas fases complementarias a la noción de cambio y a la de movimiento: “Toda destrucción libera una enorme

cantidad de energía. Es por este efecto dinámico, por esta acción impulsora, que la destrucción sienta las bases de toda futura creación” (135). Lo más relevante, a mi juicio, es la distinción que establece posteriormente respecto del nihilismo (y aquí podríamos encontrar un matiz de diferencia respecto a Dadá) y el énfasis en que pone (al igual que Aragon) en la matriz estética de esta liberación de energía: “Cualquiera que sea la motivación del acto destructivo: el furor, el aburrimiento, la repugnancia por el objeto, la protesta, ese acto debe tener un sentido estético y ese sentido evita que la destrucción - acto procreador- se transforme en aniquilamiento. Destrucción y aniquilamiento desde el punto de vista del artista son dos términos antagónicos. La destrucción de un objeto no lo aniquila, nos enfrenta con una nueva realidad del objeto, la carga de un sentido que antes no tenía” (139-40). Un nuevo sentido es lo que se gana, una nueva circulación de los significados, una fluidez que tenderá a una nueva belleza, “que tiene las cualidades del fuego y de la explosión” (140).

No es una coincidencia que Pellegrini dedique similares calificativos al comentar la obra del temprano expulsado Antonin Artaud, quien entonces alegaba que “El surrealismo murió por el sectarismo imbécil” (El arte y la muerte, 126), y emprendía una vía personal que lo llevó a traspasar las barreras geográficas, literarias, lingüísticas y racionales. Así lo explicita su comentarista argentino: “La fuerza de la palabra no reside para Artaud en sus virtudes semánticas. Las palabras no buscan comunicar significados, sino que están cargadas de intencionalidad. Las palabras de Artaud son llamaradas, latigazos, descargas eléctricas, furibundas sacudidas. Más que significados transmiten fenómenos físicos, fulguraciones de la pasión, chisporroteos de furor, productos de la combustión subterránea” (“Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad”, 49). Luego, al referirse al uso que le da a las palabras comenta justamente que “aparece en ellas una belleza casi física que no existe cuando se las ubica en el discurso convencional, pero que reaparece al establecer entre ellas relaciones insólitas, o al dejarlas aisladas del contexto, adquiriendo entonces insospechadas cualidades radiantes, o cuando se las escribe a modo de grito” (49-50). Esta energía incontrolable se expresa ya en sus escritos de esa época bajo el signo del fuego (en “El yunque de las fuerzas”) y, en su “Manifiesto en lenguaje claro”, precisamente como voluntad de destrucción, cambiando el tono más armónico y utópico de los demás surrealistas por uno más atormentado: “Yo destruyo porque, en mí,

todo cuanto proviene de la razón no se sostiene. Ya no creo sino en la evidencia de lo que agita mis médulas, no de lo que se dirige a mi razón” (El arte y la muerte, 86), y no titubeará a la hora de internarse en el caos, en un delirio cuya registro parece tener como único destinatario al autor.

Para Pellegrini, el ejemplo más claro de esta expresión desaforada es la glosolalia, es decir, “un lenguaje nuevo, que no es incoherente aunque sí incomprensible” según la nomenclatura psiquiátrica (51)⁸⁷, y al que Artaud se refiere como “ces syllabes que j’invente” (Oeuvres complètes XII, 276). A diferencia de los dadaístas y los letristas, que suelen construir textos completos basados en los sonidos sueltos, en Artaud la glosolalia aparece en algunos momentos de clímax de su escritura. Un ejemplo es el inicio de “Le retour d’Artaud, le mômo”, escrito un año antes de su muerte: L’esprit ancré, / vissé en moi / par la poussée / psycho-lubrique / du ciel / est celui qui pense / toute tentation, / tout désir, / toute inhibition. // **o dedi / a dada orzoura / o dou zoura / a dada skizi // o kaya / o kaya pontoura / o ponoura / a pena / poni**” (13). Cuando la sintaxis normal no es suficiente, aparecen estos tartamudeos remarcados gráficamente con negrita, que a pesar de su incomprensibilidad representan muy eficazmente la exasperación de la lengua, esa es quizás otra distinción más relevante: lo que para los poetas sonoros suele ser un tipo de investigación minuciosa para desmenuzar las estructuras mínimas del lenguaje, en el caso de Artaud es el producto de una tensión que explota, cuando las palabras renuncian y él, como dice Pellegrini, quiere hacerlas hablar aún a pesar de ellas mismas. Susan Sontag ve en estas manifestaciones las influencias del gnosticismo: “El problema del lenguaje (...) es idéntico al problema de la materia. El desagrado ante el cuerpo y la repulsión frente a las palabras son dos formas de la misma sensación” (54), y es al llegar a estadios superiores, a su incandescencia, que se torna ininteligible (58-9). Por su parte, Jon Erickson, al estudiarlo en comparación a poetas sonoros precedentes, remarca que “he is not resorting to an emotive language in order to

⁸⁷ Una definición más completa de glosolalia es la que ofrecen Roman Jakobson y Linda R. Waugh: “Un uso de los sonidos del habla totalmente privado de la función discriminadora de sentido a través de todo un pronunciamiento, pero no obstante destinado a cierto tipo de comunicación y dirigido a un público humano real o con la intención de que sea recibido y comprendido por un espíritu divino, pertenece a una actividad creadora verbal o cuasi verbal llamada *glosolalia*. La unión de dos funciones es un rasgo característico de los pronunciamientos glosolálicos: conectan los mundos humano y divino, por una parte, en oraciones de aquél a éste y, por otra parte, en mensajes transmitidos por el poder divino hacia el cuerpo humano reunido con el fin de inspirarlo, unificarlo y exaltarlo emotivamente (cf. Samarin, 1972b)” (203).

find some common pre-linguistic ground for understanding; by the nature of his thought process and its relationship to language in general he is compelled by necessity to work through the physical substance of his cries” (286). No se busca reintegrar una armonía perdida entre cuerpo, lenguaje y espíritu, que los balbuceos infantiles o místicos de Ball bien podrían reflejar, sino la demostración extrema de esa lucha. Y se comprueba, además, que esta expulsión del lenguaje termina por romper su vínculo con los conceptos y la razón, el que, una vez destruido, no se puede reestablecer.

Ese impulso no sólo pugna por emerger en este plano, sino también respecto a la literatura, los lectores y la sociedad en general. Ya en Le Pèse-nerfs, uno de sus textos más famosos, se documenta vibrantemente esta virulenta energía: “Toute l’écriture est de la cochonnerie. (...) Toute la gent littéraire est cochonne, et spécialement celle de ce temps-ci” (L’ombilic des Limbes..., 106)⁸⁸. También manifiesta su desprecio a las opiniones de los demás: “Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états. / ‘Mais c’est normal, mais à toute le monde il manque des mots, mais vous êtes trop difficile avec vous-même, mais à vous entendre il n’y paraît pas, mais vous vous exprimez parfaitement en français, mais vous attachez trop d’importante à des mots’. / Vous êtes des cons” (104)⁸⁹, y especifica la singularidad de su experiencia: “Ceux pour qui certains mots ont un sens, et certains manières d’être, ceux qui font si bien des façons, (...) ceux qui croient encore à des ‘termes’, (...) ceux qui croient encore à une orientation de l’esprit, ceux qui suivent des voies, qui agitent des noms, qui font crier les pages des livres, / - ceux-là sont les pires cochons” (106-7)⁹⁰. Incluso más, la resistencia e incomprensión de sus lectores contemporáneos es lo que torna necesaria la emergencia de esta escritura: “je serais compris dans dix ans par les gens qui feront aujourd’hui ce que vous faites. Alors on connaîtra mes geysers, on verra mes glaces, on aura appris à dénaturer mes poisons, on décélera mes jeux d’âmes. (...) Alors on comprendra pourquoi

⁸⁸ “Toda escritura es una porquería. (...) Toda la gente de letras es cochina, y especialmente en estos momentos” (El pesa-nervios, 67; traducción de Marcos Ricardo Barnatán).

⁸⁹ “Me falta una concordancia entre las palabras y el movimiento de mis estados. / ‘Pero es normal, a todo el mundo le faltan palabras, usted es muy difícil consigo mismo, al escucharle no lo parece, pero se expresa perfectamente en francés y le da demasiada importancia a las palabras.’ / Ustedes son unos cretinos” (65).

⁹⁰ “Aquellos para los que ciertas palabras guardan un sentido, y ciertas maneras de ser, los que crean perfectas formas, (...) los que todavía creen en términos (...) los que todavía creen en una orientación del espíritu, los que siguen caminos, que agitan nombres, que hacen gritar a las páginas de los libros, / - esos son los peores cochinos” (67-8).

mon esprit n'est pas là, alors on verra toutes les langues tarir, tous les esprits se dessécher, toutes les langues se racornir (...) / alors tout ceci sera trouvé bien, / et je n'aurai plus besoin de parler" (108)⁹¹.

Ante este tipo de vociferaciones más propias de un paranoico o de un profeta que de un versificador comedido, las respuestas de los lectores pueden ser muy diversas. La más previsible es la del rechazo visceral ante la molestia provocada por este espectáculo. Otra es la del fácil encandilamiento con el aura maldita de esta figura, incluso de una proyección de quienes finalmente sólo consiguen crear snobistas clubes de admiradores que recitan versos como contraseñas, pero que no están interesados, a fin de cuentas, en la carga verdaderamente perturbadora de esos poemas. ¿Qué corresponde, entonces? La fuerza de Artaud, como vemos, es producto de la tensión entre poseer un conocimiento que lo sobrepasa y saber, al mismo tiempo, que es inexpresable. Por una parte llega a declarar en sus últimos años que "*Tout vrai langage / est incompréhensible*" ("Ci-gît", *Oeuvres complètes XII*, 95), con lo que pareciera poner la lápida a cualquier intento de comprensión ajeno a su propia iluminación, y por otra parte intenta atacar con una fuerza inaudita al lector de sus poemas (del mismo modo que al espectador de sus obras teatrales). No estamos, entonces, frente a un autor que ignora a sus lectores, sino ante uno que los necesita indefectiblemente para confirmar esta crisis de la expresión y para poder vaciar en ellos esa carga de violencia. Es por eso, entonces, que creo que la lectura que sus textos reclaman es la de una indefensión radical, la de dejarnos golpear para que nos digan mil veces que no hemos entendido nada de nada.

Si bien muchas veces dadaístas y surrealistas desacreditaron a sus posibles receptores tratándolos de imbéciles, no es menos cierto, como ya veíamos, que en ocasiones se autoconfirieron calificativos similares como un modo de destacar el grado de sus avances, e incluso Breton y Éluard fueron algo más allá al explorar las posibilidades poéticas en las enfermedades mentales cuando escribieron un "Essai de simulation de la débilité mentale" (Breton, *Oeuvres complètes I*, 850-1). Artaud, por su parte, indica también en su texto sobre las actividades de la Oficina de Investigaciones

⁹¹ "dentro de diez años, seré comprendido por los que harán lo que ustedes hoy hacen. Entonces conocerán mis géiseres, verán mis heladas, habrán aprendido a desnaturalizar mis venenos, revelarán mis juegos de alma. (...) Entonces comprenderán por qué mi espíritu no está aquí, verán todas las lenguas agotarse, todos los espíritus desecarse, todas las lenguas endurecerse (...) entonces todo eso parecerá bien / y yo no tendré necesidad de hablar" (69).

Surrealistas, que sólo habla para que le entiendan “los coproláticos, los afásicos, y en general todos los desacreditados de las palabras del verbo, los parias del Pensamiento” (El arte y la muerte, 112). Un buen recurso para clarificar la posible indeferenciación entre los usos de estos adjetivos lo ofrece Aldo Pellegrini con un artículo titulado expresivamente “Se llama poesía a todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles”. Allí establece una división que a mi juicio resulta bastante útil respecto a este punto: “La poesía tiene una puerta herméticamente cerrada para los imbéciles, abierta de par en par para los inocentes. No es una puerta cerrada con llave o con cerrojo, pero su estructura es tal que, por más esfuerzos que hagan los imbéciles, no pueden abrirla, mientras cede a la sola presencia de los inocentes. Nada hay más opuesto a la imbecilidad que la inocencia. La característica del imbécil es su aspiración sistemática a cierto orden de poder. El inocente, en cambio, se niega a ejercer el poder porque los tiene todos. / Por supuesto, es el pueblo el poseedor potencial de la suprema aptitud poética: la inocencia” (Para contribuir a la confusión general, 113). Aquí, como se observa, la posibilidad de entrar en la poesía se vincula con la negación del voluntarismo, del intento de ejercer violencia sobre sus frágiles componentes. Y a pesar del título combativo, la explicación ofrece la posibilidad de una poesía no elitista, a la que puede acceder cualquiera en la medida que no quiera entrar a la fuerza. Del mismo modo, además, creo que sería posible extrapolar esta división a los autores, entre quienes se crearían capaces de dominar a su antojo los materiales poéticos sin atender a sus condiciones peculiares y sus peligros, versus aquellos que mantendrían una actitud de respeto, receptiva, intentando borrar lo aprendido para hacer un espacio a la poesía.

Antonin Artaud, a mi juicio, entraría en esta última categoría, la de quien ha sido poseído en virtud de una inocencia obtenida mediante la negación de sus conocimientos. Así lo manifestaba ya en Le Pèse-nerfs: “Je suis imbécile, par suppression de pensée, par mal-formation de pensée, je suis vacant par stupéfaction de ma langue” (102)⁹², y en “Nueva carta sobre sí mismo” también defendía un tipo de “conocimiento por el vacío, una especie de grito rebajado y que en lugar de ascender desciende (El arte y la muerte, 79). Es interesante que este vacío no sea el de una ignorancia primordial, sino uno que

⁹² “Yo soy un imbécil, por supresión de pensamiento, por mala formación del pensamiento, estoy vacío por estupefacción de mi lengua” (62).

nace luego de conocer en carne propia la resistencia que opone el lenguaje. Por eso, para Maurice Blanchot se trata de un “vacío activo”: “El ‘no puedo pensar, no logro pensar’ es una llamada a un pensamiento más profundo, presión constante, olvido que, no tolerando ser olvidado, exige no obstante un olvido más perfecto. Pensar, en adelante, es ese paso que siempre hay que dar hacia atrás” (“Artaud”, El libro por venir, 62). Este ejercicio de olvido y retroceso es, en cierta medida, la misma asunción de la derrota del pensamiento y de la voluntad que muchos místicos han asumido para obtener otro tipo de victorias. Georges Bataille, otro simpatizante temprano del surrealismo, definirá la derrota del pensamiento sobre la divinidad como éxtasis, cuya lección última sobrepasa cualquier provecho de explicación racional: “el sinsentido tiene más sentido que el sentido” (La felicidad, el erotismo y la literatura, 255).

5. Hermetismo, esoterismo, y antipoesía.

“Su oscuridad recuerda la de los místicos o los metafísicos, ciertos pasajes de Hegel, la teología visionaria de Swedenborg o la dialéctica sobrenatural de Jacob Boehme, pero más que nada su oscuridad recuerda la de la gran poesía” (Pellegrini, “Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad”, 53-4). Esta relación que establece Pellegrini con Artaud se puede sumar a las de Sontag (respecto al gnosticismo pero además de las enseñanzas cabalísticas del Zohar) como las huellas de un conocimiento particular que sustenta la poesía de este autor. Para Pellegrini, ésa sería una garantía que le permite la siguiente clasificación: “Debe diferenciarse netamente lo oscuro de lo opaco. Lo oscuro es lo apto para ser iluminado. A lo opaco la luz lo vuelve menos perceptible, más opaco. El hombre de hoy vive en la opacidad, que se resiste a toda luz. Su opuesto está ejemplificado en el poeta verdadero que transita por lo oscuro que es la 'noche sagrada' de Hölderlin. El falso poeta es el poeta opaco” (54).

Artaud es sólo uno de muchos artistas que en este período intentaron establecer un contacto con este tipo de misterios. Mientras los movimientos de vanguardia rompían con todo tipo de convenciones sociales, y arremetían fuertemente contra la moral y las instituciones eclesiásticas, en los mismos círculos cundía el interés (a veces serio, a veces superficial) por sabidurías o procedimientos ocultos, como la teosofía, la Cábala, la alquimia, la astrología, el tarot, las médiums, las religiones orientales, etc. Dentro de este panorama, un concepto que se menciona con frecuencia, y que obligatoriamente debemos revisar, es el hermetismo. Si bien hasta ahora lo he venido ocupando como concepto literario, corresponde considerar este término en su relación con el esoterismo. Siguiendo la definición que establece Juan Eduardo Cirlot en su Diccionario de los ismos, entenderé por esoterismo un “conocimiento que se reserva en la interioridad” que puede ser adscrito “a una tendencia ocultista o filosófica” y que, según su uso en los griegos, engloba “aquella clase de conocimientos que, por su esencia, no deben nunca ser poseídos por el vulgo sino que deben quedar encerrados entre las paredes del templo” (200). El término hermetismo, por su parte, se refiere específicamente a las legendarias enseñanzas atribuidas a Hermes Trismegistus, versión helenizada del dios egipcio Toth, e inventor de la escritura, la alquimia y los signos del zodiaco, pero, como indica Cirlot, se aplica de modo más amplio a “toda sabiduría antigua, encerrada entre los muros de los templos, se

acostumbró, desde la época alejandrina a llamarla ‘hermética’, nombre que después, durante la Edad Media, se transfirió a la magia, a la astrología y a la alquimia” (294). Este autor también señala la relación entre ambos términos, la cual resulta bastante práctica para nuestros fines: “en la acepción presente, esoterismo es el contenido y hermetismo la forma que reviste ese conocimiento para hacerse inaccesible” (294).

En esa misma entrada, Cirlot advierte de la confusión que puede producirse al atribuir el calificativo de hermético a cualquier tipo de poesía “que no presenta la claridad del lenguaje cotidiano” (294), señalando que sólo en cierto tipo de casos (que ejemplifica precisamente con Artaud y también con William Blake, es decir, ejemplos de lo que para Pellegrini sería oscuridad y no opacidad) cabría aplicarla. Emil Noulet también discute continuamente la mayor o menor cercanía que podría haber entre autores calificados de herméticos (como Nerval, Rimbaud y Mallarmé) y sus conocimientos directos del ocultismo. Silvio Ramat, al comentar el uso de este apelativo para aquellos poetas italianos que revisaremos en el capítulo siguiente, previene que “la parola ‘ermetismo’ ha finito per traviarsi rispetto alla sua origine, che non implica affatto una pura volontà crittografica, ma deve solo invece rimandarci a Trismegisto, alla remota ma intuitivamente profonda ascendenza dei libri di rivelazione” (1). Martin de Jong asume derechamente el uso ambivalente que ya tiene este término y propone una distinción bastante clara, y sin diferencias de valoración entre “l’hermétisme externe ou référentiel et l’hermétisme interne ou autonome”. El hermetismo externo implicaría en primera instancia la tradición esotérica antes mencionada, pero de modo más amplio se referiría a cualquier uso “d’un *langage à chiffre* par et pour des initiés”. Desde el uso de un código de amor secreto, como el ocupado por los trovadores, hasta mensajes políticos subyacentes, “il s’agit de transmettre un message à des initiés sur base de codes et de référents existants et extra-littéraires”. El hermetismo interno o autónomo, en cambio “ne se fonde pas sur des conditions pré-existantes, mais est le résultart d’une symbolique créatrice. Le but n’est pas de transmettre un message, mais de créer de la poésie” (534).

Ya hemos visto ejemplos de ambos tipos a lo largo de este trabajo: el hermetismo referencial podríamos encontrarlo no sólo en el *trobar clus*, sino además en la oscuridad gongorina, correspondiente a una serie de claves culturales, mientras que el hermetismo autónomo está suficientemente representado por los juegos sonoros del

trobar ric como de Mallarmé, e incluso por los de algunos dadaístas y surrealistas. Pero lo interesante en el caso particular de estos últimos es la fusión que se produce entre un tipo de expresión complicada y una serie de contenidos que provienen de tradiciones igualmente ocultas que pretenden ser reveladas. Marcel Raymond, tempranamente, consideraba que “De todas las filosofías, el pensamiento esotérico, transmitido y enriquecido por una tradición multiseccular, parece ser en efecto aquella cuyo acuerdo con el surrealismo presenta menos dificultades. El presentimiento de otro universo, superreal, que absorbería quizá en sí lo interno y lo externo, lo subjetivo y lo objetivo, y cuyos mensajes podrían tal vez recibirse ‘muriendo a lo sensible’, haciendo el vacío en uno mismo para aspirar, atrapar, imágenes nacidas fuera del espacio y del tiempo y marcadas con un signo profético, ese presentimiento, esa creencia, parecen ser la consecuencia más normal de la negativa inicial de los surrealistas y de su misticismo latente” (252). Así lo entiende también Cirlot, cuando dedica varias páginas de su Introducción al surrealismo a estudiar esta relación con el esoterismo, y la relación con un tipo de expresión hermética: “a nuestro entender, la razón que dirige la formación y desarrollo de los hermetismos es más profunda. Consiste, de un lado, en el paralelismo: concepción hermética del mundo (incomprensibilidad final de todo), estilo hermético; de otro lado en el amor al misterio, en la vocación hacia lo inmanente, lo cerrado, hostil incluso; hacia lo que retrocede hacia sí para rechazar orgullosamente cualquier tentativa de penetración explicativa”, y encadena toda una tradición “en la poesía sumerobabilonia; en la hebrea, particularmente en el estilo apocalíptico; en la kabalística, como, por ejemplo, en el Zohar; en el misticismo y el barroco; en el simbolismo; y, llegando a su extremo, en el surrealismo” (362-3).

Desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, y una vez superado el complejo intento de compromiso político durante la década de los '30, Breton reconduce sus obsesiones hacia el estudio de las ciencias esotéricas y el surrealismo “vuelve a ser lo que fueron los antiguos círculos poéticos: una sociedad semisecreta” (Paz, “El arco y la lira”, La casa de la presencia, 242). Este interés, por cierto, no era nuevo; en 1929 escribía su “Lettre aux voyantes” (en la que recela de la burocratización de sus poderes) y es innegable que los procedimientos de las médiums resultaban un atractivo paralelo de los efectos que estaban buscando mediante la escritura automática. Ese mismo año, en el

Segundo Manifiesto, además de las referencias a Hermes, la Cábala y la alquimia, se preocupa precisamente de la necesidad de mantener alejadas sus investigaciones del conocimiento profano, la farándula y el mercado: “L’approbation du public est à fuir par-dessus tout. Il faut absolument empêcher le public d’*entre* si l’on veut éviter la confusion. J’ajoute qu’il faut le tenir exaspéré à la porte par un système de défis et de provocations. // JE DEMANDE L’OCCULTATION PROFONDE, VÉRITABLE DU SURREALISME” (*Oeuvres complètes I*, 821).

Hay, sin embargo, simpatías mucho más profundas entre el surrealismo y el saber hermético, y la primera es el común rechazo a una visión científica del mundo a partir de la ya mencionada creencia en la unión de los contrarios, como plantea Henri Béhar: “Le principe unitaire selon lequel les contraires son identiques, est le point commun à toutes les doctrines ésotériques aux quelles s’oppose le cartésianisme qui considère qu’une chose ne peut pas être à la fois elle-même et son contraire” (“Hermétisme, pataphysique et surréalisme”, 496). Michel Carrouges incluso atribuye el origen de esta creencia surrealista en la tradición hermética, en la Cábala y el Zohar (27). Igualmente existe un interés por la teoría de las correspondencias (uno de las pilares de la concepción ocultista (Cirlot, 345)), es decir, la relación de interdependencia de todos los elementos del universo, según se explica en *Asclepio*, uno de los diálogos del *Corpus Hermeticum*: “todas las cosas (...) se alcanzan las una a las otras y se vinculan mutuamente en recíprocas conexiones (...) los mortales se vinculan a los inmortales y las cosas sensibles a las insensibles” (Copenhaver, 212). Cirlot indica que esta teoría habría sido asimilada por los surrealistas tanto por influencia de Baudelaire y los simbolistas como por sus estudios esotéricos, pero la diferencia estaría en la orientación metafísica del esoterismo, en oposición a la dirección hacia lo inmanente de los surrealistas (345). De todos modos, esta teoría sí encuentra una resolución en la escritura poética gracias al concepto de imagen surrealista, cuya energía proviene de la capacidad de reunir sin nexos elementos lejanos, y cuya primera formulación, como se indica en el primer Manifiesto Surrealista, pertenece a Pierre Reverdy: “*L’image est une création pure de l’esprit. / Elle ne peut naître d’une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. / Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l’image ser forte - plus elle aura de puissante émotive et de réalité poétique*”

(Breton, Oeuvres complètes I, 324). Algunas décadas después, en Signe ascendant, uno de los textos fundamentales para comprender su intimidad con el esoterismo, Breton desarrolla esta relación: “L’analogie poétique a ceci de commun avec l’analogie mystique qu’elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l’esprit l’interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l’esprit n’est apte à jeter aucun pont s’oppose *a priori* à ce que tout espèce de pont soit jeté” (Oeuvres complètes III, 767). Más adelante defiende el deber de los poetas de retomar este método analógico, que en la modernidad ha sido desplazado por el método lógico, y en otras declaraciones contemporáneas continúa defendiendo la virtud única de la poesía para detectar esas secretas ligazones. Esta concepción de la poesía implica necesariamente una hermenéutica susceptible de ser compartida por cualquier lector de un texto surrealista que, de acuerdo a lo planteado por Jong, debe ser capaz de descifrar este lenguaje de jeroglíficos. Lo atractivo, a mi juicio, es el modo en que deberían procesarse estos signos, del cual se nos da un ejemplo práctico en el sugestivo relato Arcano 17, de 1947: se refiere allí a un encuentro revelador y a un tipo de pruebas “dont tout porte à croire qu’on ne pourra se relever ou d’épreuves moindres, je juge que le parti à prendre est de les regarder en face et de *se laisser couler*” (Oeuvres complètes III, 71), y a llaves maestras que para ser utilizadas es preciso “avoir cessé de compter sur la boussole, s’être abandonné à la ronde des cercles excentriques des profondeurs” (87). Si como lectores (de un poema, o del mundo) aplicáramos esta disponibilidad nos encontraríamos en posesión de un conocimiento distinto a la fría racionalidad y que busca superar los significados cotidianos para convertirlos en una vivencia.

No podemos olvidar, sin embargo, que una diferencia más sustantiva entre el esoterismo y el surrealismo es precisamente la negación de toda trascendencia metafísica: “L’analogie poétique diffère foncièrement de l’analogie mystique en ce qu’elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche”, advierte también Breton en Signe ascendant (Oeuvres complètes III, 767). Y hay otra divergencia importante, que vale la pena mencionar: cuando Breton realiza una encuesta (incluida en L’art magique, de 1957) acerca de una posible comparación entre el rol social de la magia y el del arte, la

mayoría de los poetas y estudiosos rechazan esta posibilidad por dos motivos: la fragmentación social y espiritual de la cultura moderna, y el individualismo del artista en oposición al del mago, que se debe a su comunidad. Según Charles Flamand y André Robin: “L’artiste moderne (...) ne suit aucun rituel, il est solitaire et s’oppose à la société, son aventure est totale et personnelle et il nous livre une vision du monde qui lui est propre” (en Breton, *L’art magique*, 303). A fin de cuentas, ningún poeta surrealista podría optar a un rol de liderazgo colectivo en la medida que la revelación que pretende compartir depende o bien de sus experiencias individuales, o bien de una tradición secreta, pero en ningún caso de un sustrato conocido y aceptado por todos.

Muchos han criticado la tentación esotérica de Breton, ya sea por la contradicción que presentaría con sus postulados políticos (“Quiere combinar el anarquismo y la magia. ¡Nuevo empeño de atar contrarios!” (Torre, 450)) o por la banalización que se estaría haciendo de esas tradiciones. En este sentido, las críticas de Elémire Zolla contra este aprovechamiento, no sólo del surrealismo sino de las vanguardias en general, son rabiosas y rotundas: “La simulazione di ascendenza ermetiche è fondata sulla fiducia nell’ignoranza generale intorno alla natura esatta delle dottrine e delle esperienze propriamente tali” (35). Si seguimos su perspectiva, entonces, este hermetismo no sólo correspondería a un intento por escamotear gratuitamente los significados al lector, sino que además implicaría un intento por otorgarle un falso brillo de misterio a sus creaciones. Pero si adoptamos una mirada menos purista, también es posible reconocer consecuencias más relevantes en el plano literario de esta confluencia de esoterismo y poesía como un nuevo tipo de conocimiento. Así entiende este aporte Celia Rabinovitch: “The surrealist elevation of art as insight rejects the Western, European definition of knowledge as a cumulative rational process. These artists turn our attention to the faculty of imagination and its capacity for visionary experience and heightened sensation” (8). Es más, considero que este movimiento es uno de los mayores impulsos en la dirección hacia un tipo de semiosis como la que Umberto Eco desarrolla en *Los límites de la interpretación*. En este texto se plantea que a partir de la tradición hermética, se busca una verdad que no se conoce y que las palabras son incapaces de contener cabalmente, y ya que todos los conocimientos serían parciales, y potencialmente contradictorios, sólo sería posible reunirlos y acceder a esa verdad mediante un lenguaje

ambiguo, o sea, capaz de una alusión múltiple mediante símbolos y metáforas. Así, como consecuencia, “la interpretación será infinita. En el intento de buscar un sentido último e inalcanzable, se acepta un deslizamiento sin freno del sentido” (53). Para Eco, la herencia del hermetismo es palpable en la semiosis posmoderna, donde el lector es capaz de descubrir infinitas conexiones al interior de un texto, que superan cualquier significado único que hubiera pretendido su autor. Considero que muchos textos surrealistas responden perfectamente a estas prerrogativas, al originarse en un sujeto desplazado por la energía del lenguaje y carecer de una estructura que modele una lectura unívoca. Pero aún más relevante me parece esta noción que Eco desprende del hermetismo: “El secreto final de la iniciación hermética es que todo es secreto. El secreto hermético debe ser un secreto vacío, porque quien pretende revelar un secreto cualquiera no es un iniciado y se ha detenido en un nivel superficial del conocimiento del misterio cósmico” (54). Desde esta perspectiva, en la cual se funden las intenciones del hermetismo esotérico y del hermetismo poético, el lector debe afrontar, a pesar de los avisos de los charlatanes, la imposibilidad de llegar a una meta definida al internarse en cualquier texto, porque ésta no existe. Es con esa garantía que podemos seguir entendiendo la literatura, al igual que los surrealistas, como una aventura que no cesa.

Quisiera ahora cambiar completamente de perspectiva para observar el reverso de la medalla. Al detenernos en un momento específico de la historia de la literatura hispanoamericana es posible observar cómo tras el florecimiento del surrealismo surgen rechazos que perfectamente nos permiten establecer un paralelo respecto a otros momentos de oposición entre una poesía oscura y otra directa. Muchos artistas de este continente formaron parte de las filas del surrealismo en Europa, como el peruano César Moro, el chileno Roberto Matta, e incluso en alguna etapa el mexicano Octavio Paz, e igualmente muchos de sus miembros franceses residieron durante la Segunda Guerra en Estados Unidos y México. Pero de modo más amplio, el surrealismo había irradiado su fuerza en el continente americano y era bastante conocido y discutido desde las oleadas vanguardistas de los años '20, con una importante presencia en países como Perú, Argentina y Chile, donde declaran de manera frontal su rechazo al público burgués. Un claro ejemplo es Moro, quien en “Los anteojos de azufre” marca su distancia sin titubear

y les cierra la puerta en la cara: “No señores, nadie más lejos que ustedes de la poesía, nadie con menos derecho que ustedes a la poesía. No quiero, ni puedo perder mi tiempo definiendo para ustedes qué es la poesía, en todo caso es lo contrario de todo lo que ustedes aman, admiran o respetan si es creíble que los batracios estén dotados de estos sentimientos. La poesía actividad universal, no del microcosmos ridículamente pintoresco, particular y ventral. Donde terminan ustedes empieza la poesía” (167).

En Argentina encontramos propuestas más abiertas, como las de Oliverio Girondo, un gran animador de las vanguardias ligado inicialmente al ultraísmo, quien revive ciertos gestos dadaístas y, hasta donde sé, representa un gesto inédito en la publicidad de libros de poesía al lanzar su Espantapájaros paseándose por la ciudad en una carroza funeraria y agotando su venta en un local atendido por hermosas muchachas. El subtítulo de este libro lo presentaba “Al alcance de todos” (Obra completa, 75), y sus versos iniciales recuerdan la igualdad en el desconocimiento a la que ya nos hemos referido: “Yo no sé nada / Tú no sabes nada / (...) Nosotros no sabemos nada” (77). Los poemas de este libro, muestras de su intención lúdica a veces cercana al surrealismo, aún están distante del hermetismo radical de sus últimas obras, pero a la vez confirman la curiosa ecuación entre el esfuerzo constructivo y su circulación externa que ya había planteado antes en uno de sus Membretes: “Un libro debe construirse como un reloj, y venderse como un salchichón” (Obra completa, 71). En otro punto, el ya mencionado Aldo Pellegrini, el representante más importante del surrealismo junto a Enrique Molina, nos ofrece una elaboración más compleja del problema de la relación con el público. Ya conocemos su rechazo (similar al de Moro) a los imbéciles que intentan forzar la comprensión de la poesía, pero también es interesante conocer otras vetas de su pensamiento, que retoman bastante de lo que hemos venido revisando. Por una parte, reivindica la visión de la poesía como algo que excede los límites de los lenguajes artísticos, pues se expresa en la vida misma: “el mundo poético está en todos, en la medida en que cada hombre es un ser integral. La clara consigna de Lautréamont, ‘La poesía debe ser hecha por todos’, no tiene otro sentido. Aquel que ignora la poesía es un mutilado, tal como lo es aquel que ignora el amor” (Para contribuir a la confusión general, 70). Pero también reconoce, a partir de la misma cita, que el genio poético aún no despierta en todos los hombres porque “un mundo de prejuicios y prohibiciones lo

tiene ahogado” (55). Por eso insiste en la resistencia que debe tener el poeta ante la domesticación de los aplausos y la popularidad, y debe llevar al límite las características subversivas de la poesía: “La insumisión alcanza ese límite extremo en el momento en que proclama la negación de la poesía, y ese momento aparece cuando la poesía está seriamente amenazada de domesticidad. Así lo antipoético se convierte en el valor supremo de la subversión y en el mecanismo utilizado por los verdaderos poetas en defensa de la poesía en peligro, para reconquistar su fuerza liberadora” (75). Desde el momento que la poesía se opone a las mentiras y convenciones “la poesía tiene que ser extraña, difícil e hiriente. Pero por sobre todo tiene que ser inmaculada. ¡Que ninguna mano sucia se pose sobre ella!” (89). También destaca la especificidad del conocimiento poético, ligada a la oscuridad de la noche, en el que los ojos del poeta ven mejor que durante el día: “En el mundo nocturno, las cosas recuperan su realidad. Para penetrar muy hondo en lo desconocido, la luz es el obstáculo. A lo desconocido no llega ninguna luz que no sea aquella de la intuición espiritual; por eso el poeta es el iluminado, o mejor aún, el iluminador” (48). Este último punto es relevante, porque no se trata de una elevación individual, sino de una entrada colectiva en la oscuridad: “el poeta, por exaltación de aquello que lo afirma más netamente como individuo, conquista lo universal. Es el ansiado ‘microcosmos que resume al macrocosmos’ de que tanto hablan las filosofías herméticas” (53). Pero es esa misma exaltación la que lo convierte en un solitario, pues la sociedad rechaza esta comunicación más potente: no es la soledad el destino de la poesía sino la comunidad con los otros hombres. El lenguaje poético es el lenguaje de la verdadera comunicación, el lenguaje corriente es, en cambio, el de la incomunicación” (53-4). A pesar de que reitera que el poeta no es un dios sino un hombre como todos, finalmente terminará por poner de relieve su singularidad y su capacidad de liderazgo: “El poeta es la antena de su tiempo; nadie mejor que él capta lo invisible que circula por una época, y nadie lo revela mejor a los otros hombres” (63).

Varios de estos términos ya se habían utilizado en las discusiones en Chile, donde funcionó el grupo La Mandrágora, que estableció un contacto oficial con sus pares franceses. Este grupo de jóvenes poetas contó con el auspicio inicial de Vicente Huidobro, propulsor del creacionismo (cuya paternidad disputó con Reverdy) y figura ubicua de la escena parisina, quien mantuvo una ambigua relación con el “subrealismo”,

como lo llamaba. Aunque solía criticarlos (más que nada por una disputa de egos) y rechazaba de plano procedimientos como la escritura automática, muchos de los fundamentos de su teoría poética coincidirán con los posteriores del surrealismo. En una conferencia leída en 1921 en Madrid defendía una significación mágica del lenguaje cuyo valor depende del grado de alejamiento del uso cotidiano de las palabras: “En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Ésta es la palabra que debe descubrir el poeta” (Obra poética, 1296). También allí plantea una mirada poética basada en la teoría de las correspondencias: “El poeta conoce el eco de los llamados de las cosas a las palabras, ve los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces secretas que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables, hace darse la mano a vocablos enemigos desde el principio del mundo, los agrupa y los obliga a marchar en su rebaño por rebeldes que sean, descubre las alusiones más misteriosas del verbo y las condensa en un plano superior, las entreteje en su discurso, en donde lo arbitrario pasa a tomar un rol encantatorio” (1297).

En uno de sus retornos a Chile, Huidobro alentó el desarrollo de una poesía más acorde al nuevo espíritu, que cristalizó en la Antología de la poesía chilena nueva de 1935, en la que sus responsables (los jóvenes Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim) asumían la difícil comprensión de su contenido y la importancia de la intelectualización, a la vez que rechazan las acusaciones de Ortega y Gasset: “La deshumanización del arte es una mala comprensión de él, además de una mentira materialmente imposible. ¿Quién hace el arte? ¿Para quién? Deshumanizar el arte sería hacerlo artificial, sería poco menos que suicidarnos o entregarnos a una derrota con los brazos impedidos” (29). Esto no evita, por supuesto, reacciones críticas como las que, ese mismo año, demostraba Jenaro Prieto ante el panorama general: “Es cosa averiguada que a la gente seria le revientan los poetas de vanguardia. No entiende su poesía y, lo que es peor, no entiende las explicaciones con que intentan justificar la nueva estética los escasos iniciados” (350). Este punto es relevante, pues, a pesar de asumir la costumbre de panfletos y manifiestos como elementos inseparables de los poemas, se sorprende con la oscuridad en que estos también están redactados. Además de reprochar la incoherencia de este nuevo tipo de obras, observa el paradójico fenómeno que también observábamos algunas páginas atrás:

“No cabe duda de que la poesía de vanguardia es más fácil de escribir que de entender. De ahí que la admiración que antes se tributaba a los poetas haya hoy que reservarla íntegramente a los lectores” (353).

Es en este panorama que surge La Mandrágora, cuyos miembros, como se señalaba, se vinculan de manera directa con Breton, René Magritte, Benjamin Péret, Eugenio F. Granell y otros. Según refiere el estudioso Luis G. de Mussy, su accionar fue encubierto y elitista, como un modo de mantener su pureza (71) y recurrieron al concepto de *poesía negra* “como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia”, según definió uno de sus miembros, Braulio Arenas (en G. de Mussy, 126). Este concepto es ampliado y detallado posteriormente por Enrique Gómez-Correa: “Lo negro es esta actitud del ser que, desligándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente al placer en su forma fugaz, y vivirla como categoría espiritual” (en G. de Mussy, 197). Se preocuparon particularmente de desmarcarse de los adornos sonoros de la poesía modernista de Rubén Darío y sus seguidores, cuyos ecos aún seguían detestando; para Gómez-Correa, “La musicalidad es algo secundario: es el sentido oculto de ellas [las palabras], su misterio, su enigma, su azar, el choque imprevisto y sorpresivo de ellas, lo que habrá de constituir, en última instancia, su obsesión principal” (en G. de Mussy, 145). Se repite, entonces, el ideal de una palabra poética cuya prioridad es su carga oculta, por sobre su melodiosidad y, más aún, por sobre su uso cotidiano, lo que también concuerda con la proposición de Huidobro. Igualmente estos poetas asumían su distancia con las masas: “Mandrágora quizás ha sido una voz demasiado elevada para oídos tan pobres, como los de América” (Gómez-Correa, en G. de Mussy, 204), e incluso, como ya hemos visto antes, comprobaban su éxito en el grado de rechazo: “Se nos odia, luego existimos”, sentencia Teófilo Cid (*Soy leyenda. Obras completas vol. I*, 381), o, en términos casi idénticos a los de Aldo Pellegrini: “El que no comprenda el glorioso destino de la Poesía Negra -que es el de toda poesía- es un imbécil” (Gómez-Correa, en G. de Mussy, 161). Pero finalmente terminan por asumir un rol de adelantados frente al resto de la sociedad y confían en que aunque sus experiencias no sean comprendidas, “tarde o temprano, las veremos ser aceptadas plenamente. (...) Hemos adelantado nuestro destino” (sin firma, en G. de Mussy, 179), y que algún día muchos jóvenes “gritarán en voz alta gracias a la Poesía

Negra. Lo negro invadirá la política, la historia, la ciencia, la filosofía, la sociología, el derecho, la moda, etc., produciéndose los más bellos **collages** del pensamiento” (Gómez-Correa, en G. de Mussy, 208).

Tal como se presenta, se trata de un panorama (no sólo en opiniones, sino también en sus producciones) muy similar al que afrontó el surrealismo francés y las vanguardias de muchos otros países. Lo que tiene de particular este caso es el tipo de respuesta que otros poetas lideraron y que significó una de las evoluciones más relevantes en la poesía hispanoamericana del siglo XX. Este cambio comienza también en 1938 con la antología 8 poetas chilenos, preparada por Tomás Lago, que frente a la antología de Anguita y Teitelboim intenta oponer un nuevo canon, el de la claridad. Para Sergio Vergara esta tendencia “se propone como interlocutor válido de la vanguardia y su programa atiende a un horizonte de expectativas insatisfecho y frustrado por ésta: la necesidad (despertada por la propia vanguardia) de vincular praxis y arte a través de la colectivización de la poesía” (212). La respuesta prosigue con Tres poetas chilenos. Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro, también a cargo de Lago, quien en su prólogo, titulado “Luz en la poesía” dictamina que “ha llegado la hora de volver atrás” (11), para reestablecer la inocencia que las palabras cotidianas han perdido por culpa de los experimentos vanguardistas. Igualmente critica la escasa utilidad social de la nueva poesía: “la poesía está en crisis porque ha perdido su influencia y ha perdido su influencia porque no interesa a todo el mundo; es absurdo pensar entonces que se puede crear una nueva poesía que no interese a nadie”, y frente al oscurantismo y los poemas ilógicos propone retornar al sentido y “crear un nuevo entendimiento” (20-1). Podemos comprobar que aquí se propone una metodología totalmente opuesta para intentar cumplir con un ideal colectivo muy similar al que buscaba el surrealismo.

Nicanor Parra, uno de los seleccionados en ambas antologías, vivía por entonces un proceso de transición desde una poesía de inspiración garcialorquiana hacia la incorporación de formas folklóricas, y fue precisamente el intento de rechazo el que determinó su rumbo definitivo. Como recuerda en una entrevista con Juan Andrés Piña “cuando cayó en mis manos esa *Antología de poesía chilena nueva*, me llamó la atención una cosa: por qué los poetas hablaban de una manera y la gente de otra. Me pareció que

ahí había gato encerrado. Lo natural me pareció en ese momento -aunque no sé muy bien qué quiere decir lo natural- era que los poetas hablaran como habla la gente. Eso lo pesqué en el aire y pasó a ser para mí un postulado: me dije que había que expresarse en la lengua de la tribu, que la lengua de la tribu fuera la lengua de la poesía” (29-30). Lo interesante de este proceso es que Parra fue quien mejor comprendió esta dialéctica no como un retorno conservador⁹³, sino como una renovación que en definitiva permitió ampliar notablemente las herramientas y el registro de la poesía. Con su “Antipoesía” (que encierra un sentido distinto al que le otorgaba Pellegrini) lideró una liberación cuyos efectos en el ámbito hispanoamericano pueden compararse con los de Dadá, en la medida que consiguió desestabilizar a punta de humor y burlas las nuevas escuelas literarias que ya pronto amenazaban con desbarrancarse en su altanería, seriedad y predecibilidad. Para ello bebe tanto de la tradición popular chilena como del nonsense inglés e incluso del mismo surrealismo: según define en su conferencia “Poetas de la claridad”, el antipoema “no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista -surrealismo criollo o como queráis llamarlo” (Obras completas & algo †, 711). Y si nos fijamos bien, la antipoesía es capaz de revelar aquellos chispazos de extrañamiento y absurdo que no sólo residen en un lenguaje de imágenes y metáforas, sino también en las palabras cotidianas, que también para Pellegrini estaban totalmente gastadas.

De todos modos, la crítica de Parra al surrealismo y la poesía de vanguardia queda suficientemente expuesta en su “Manifiesto”, de 1963, en el que se vale precisamente de la oposición entre claridad y oscuridad para mostrar el cambio de paradigma: “Mientras ellos estaban / Por una poesía del crepúsculo / Por una poesía de la noche / Nosotros propugnamos / La poesía del amanecer. / Éste es nuestro mensaje / Los resplandores de la poesía / Deben llegar a todos por igual / La poesía alcanza para todos” (Obras completas..., 146). Igualmente a la “Poesía de círculo vicioso / Para media docena de elegidos” (145) y “la poesía de salón”, opone “La poesía de plaza pública / La poesía de protesta social” (146). Ataca a aquellos que agrupan “palabras al azar / A la última moda de París”, y rectifica: “El pensamiento no nace en la boca / Nace en el corazón del corazón” (144). También critica el impostado comunismo de los poetas burgueses y

⁹³ En el último capítulo revisaré algunas respuestas a estas problemáticas que, a mi juicio, resultan menos afortunadas, como el coloquialismo o conversacionalismo.

condena “La poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso” (146), que corresponden respectivamente a Huidobro, Neruda y De Rokha, las figuras poéticas dominantes de ese entonces. A propósito de esoterismo, denuncia al “poeta demiurgo”, declara que “el poeta no es un alquimista” y que “No creemos en signos cabalísticos” (143), pues prefiere conversar “En el lenguaje de todos los días”, y finaliza con su rotunda afirmación inicial: “Los poetas bajaron del Olimpo” (146). Nuevamente nos enfrentamos, entonces, a la misma esperanza igualitaria ante la que una vez más se podrían invocar las ya archiconocidas palabras de Lautréamont.

Sólo como último apunte, quisiera destacar la semejanza entre las críticas de Parra y los agudos ataques de Witold Gombrowicz mientras residía en Argentina. En su conferencia Contra los poetas comienza por reprochar reprochando el “aristocrático hermetismo” (31) de cada sacerdote de la poesía “que se dirige a sus oyentes desde arriba, pero los oyentes no siempre reconocen su derecho a la superioridad y no quieren oírlo desde abajo” (37). Peor aún le parecen las defensas ante los ataques, pues lo único que hacen es “*afirmar* que la poesía es un don de los dioses, *indignarse* contra el profano o *lamentarse* por la barbarie de nuestros tiempos, hecho que por cierto resulta bastante gratuito. El poeta se dirige sólo a aquel que ya está compenetrado con la poesía, es decir a uno que ya es poeta, pero esto es como si un cura endilgara su sermón a otro cura” (35-6). Hay, sin embargo, una diferencia importante respecto a Parra, quien cree que sí existe un interés por la poesía y así justifica sus cambios, y también una diferencia con Pellegrini, quien cree que la distancia entre el poeta y la sociedad aún es remontable. La tesis de Gombrowicz plantea “*que los versos no gustan a casi nadie y que el mundo de la poesía versificada es un mundo ficticio y falsificado*” (20), y es por eso que sus esperanzas son menos optimistas: “Un artista creador y vital no vacilaría en cambiar totalmente de actitud y, por ejemplo, él *desde abajo* se dirigiría a la gente como el que pide el favor de ser reconocido y aceptado o como el que canta pero al mismo tiempo sabe que aburre” (39). Aunque al terminar su alocución expresa su intención de “abrir las ventanas de este hermética casa” (44) y manifiesta el deseo que los poetas jóvenes escuchen su llamado, el sabor amargo de su diagnóstico prevalece. Y si avanzamos un paso más, podríamos obtener una propuesta que desbarata todas las anteriores: sería mejor que la poesía no fuera hecha por nadie.

6. Recapitulación.

“A mon gré, c’est déjà beaucoup trop qu’on commence à enseigner le surréalisme dans les écoles. Je ne doute pas que ce soit pour le réduire. Dans ma jeunesse, ce qui m’a disposé à entendre comme il fallait Baudelaire ou Rimbaud, c’est qu’ils étaient loin d’être inscrits aux programmes...” (Oeuvres complètes III, 571). Para bien o para mal, el deseo de André Breton no se ha cumplido, y hoy su movimiento es estudiado como parte esencial del canon artístico del siglo XX y algunos de los juegos compartidos con sus compañeros forman parte de los ejercicios de los niños en las aulas. Pero aunque sus conquistas no han prevalecido con la fuerza y la pureza inicial, gran parte de las grietas que abrieron aún no se han reparado, y lo mismo ocurre con Dadá; como señala Paul Auster: “Los interrogantes del dadaísmo siguen siendo los nuestros, y cuando hablamos de la relación del arte con la sociedad, del arte opuesto a la acción, y el arte *como* acción, no podemos evitar recurrir a este movimiento como fuente y ejemplo” (136). Es innegable que las vanguardias, gracias a sus variadas experimentaciones artísticas y sus fórmulas aún más ricas de motivar y provocar a la sociedad, lograron afectar profundamente la cadena de la producción artística, desde las intenciones de un autor hasta las expectativas del receptor. En ese empeño tienen cabida una serie de elementos supuestamente externos a las obras mismas, como los pasos previos a su construcción, los carteles propagandísticos de una performance, o la larga serie de manifiestos que nos muestran con mayor colorido los conflictos de su época y que finalmente han sido más leídos que casi todas las obras poéticas que pretendían defender. Con todas estas condiciones en cuenta, el problema específico de la oscuridad de un poema vanguardista necesariamente debe abrirse a una serie de enfoques diversos para poder abordarse adecuadamente. Pero existen, al mismo tiempo, una serie de autores que no se limitan a desarrollar el potencial provocador de sus obras, sino que se enfocan en el desarrollo técnico que sea capaz de fortalecer su expresión. Es lo que se observa en el cuidado por las series de imágenes en Éluard, hasta procedimientos basados en la visualidad, como el collage, y particularmente en el sonido, con Ball y Artaud. Ambos representan el propósito de indagar en la materia lingüística hasta descubrir y realzar los vínculos secretos entre las palabras y su sentido, del mismo modo que antes lo buscó Mallarmé.

Por otra parte, el convulso panorama descrito en este capítulo me ha llevado a recordar constantemente la similar efervescencia que consiguen transmitirnos aún los poemas trovadorescos, en los cuales la difusión de propuestas literarias integraba el cuerpo mismo de sus composiciones, e incluso se daba el espacio para el debate en las *tensós*. Pero no sólo esas condiciones ambientales me parecen comparables, sino además la conciencia performática que aquí visualizamos particularmente en Dadá, mediante la cual la proyección del poema involucra una mayor cantidad de variables que sin duda determinan su recepción: un determinado espacio, público participante, disfraces, emisión vocal y, por supuesto, sillas volando sobre las cabezas. Lo que podría parecer anecdótico no lo es: el arte entendido como acción frente a la sociedad, según planteaba Auster, se refleja precisamente en estos momentos en que el espacio de recepción supera la esfera privada e invade lo público no simplemente mediante la suma de individuos aislados que leen un texto, sino mediante acciones directas de impacto colectivo. Este punto es muy relevante, ya que implica una consciencia, o al menos la intención, de que la producción artística podría verdaderamente influenciar a la masa en su conjunto, lo que obligaba, entonces, a poner a disposición de todos las herramientas utilizadas. En algún grado, también, se perdió la especialización así como el interés por competir con los pares, como ocurría, ya lo vimos con Raimbaut d'Aurenga, Góngora o Mallarmé, jactanciosos de su técnica. Pero aunque en la práctica el resultado tendió más a la paulatina separación respecto a la masa de la que ya hablaba Ortega y Gasset, ello no quita que la aspiración de los vanguardistas haya ido de la mano con formas brutales, excesivas y espectaculares, que aunque no siempre consiguieran convencer, confiaban al menos en remecer las mentes dormidas. Dentro de estas medidas, las más llamativas son aquellas que proponen liquidaciones totales: por una parte, la negación de toda la tradición estética precedente (similar, en cierto punto, a la intención de componer un poema a partir de nada), y por otra la posibilidad de que cualquier tenga acceso directo a la creación de una obra artística que, de paso, veía devaluada su aura. Y a pesar de que efectivamente muchos de sus procedimientos ya sean parte del inventario contemporáneo, no deja de rondarme la pregunta sobre la verdadera efectividad e intención de estos radicales intentos de colectivización. Mal que mal, la noción misma de vanguardia implicaba que los que van delante decidirán y enseñarán lo que es mejor, y aunque Breton reclame para sí la

marginalidad (“je me rangeais dans *l’opposition*, j’étais prêt a me rallier, quoi qu’il advînt, à une *minorité* indéfiniment renouvelable” (*Oeuvres complètes III*, 571)), ésta no pretendía ser perpetua. Y no es un detalle, por supuesto, el didactismo latente en los poemas y evidente en los manifiestos vanguardistas. ¿Pero era esa la poesía que quería verdaderamente el pueblo? El paso de las décadas ha dramatizado el tono de esta interrogante, y son muchos los que se preguntan con Gombrowicz si, aparte de los propios poetas, hay alguien más a quien le interese la poesía. Si nos fijamos en que uno de los pocos poetas vivos que continúan siendo leídos es Nicanor Parra, quizá lo único que podríamos confirmar es que lo que sí le interesa a muchos es terminar con la poesía, o al menos su versión más estirada y cursi. Y entonces nos saluda sonriente el fantasma de Dadá.

No debemos desviarnos, en todo caso, de las consecuencias que esta visión implica para nuestro problema del hermetismo. Factores como la espontaneidad o inclusión del humor en un poema también implican un grado de dificultad, una selección del auditorio entre quienes entienden el chiste o más específicamente entre quienes se burlan y los burlados que, cuando descubran su condición, evidentemente se sentirán excluidos. Por ello, incluso si se cumpliera esta supuesta democratización de la escritura (no sólo con procedimientos, sino también mediante el reclamo de Parra de escribir como se habla) obtendríamos, en última instancia, la fragmentación de la comprensión en un subjetivismo total: cada uno escribiría obras para consumo propio, independientemente del interés ajeno y su potencial comprensión. Pero ¿las *entenderían* los mismos que las hacen? Quizás podrían ver el reflejo más o menos directo de sus experiencias y anhelos en un texto lineal y orgánico, pero ¿qué ocurre con esa materia al pasar por procedimientos de fragmentación y desorden como la escritura automática o el collage? ¿Es posible reconocerse allí, en obras cuyo fundamento depende mínimamente de su contenido, y mucho más del procedimiento que alguien creó como respuesta a costumbres anteriores que el individuo que ahora tiene la tijera en la mano quizás desconoce? ¿Hasta qué punto estas condiciones son irrelevantes frente al potencial placer o liberación que implica el simple desarrollo de este procedimiento para su autor, y la transmisión de esa sensación al lector?

Hay un punto, sin embargo, en el que todas estas tensiones sí parecen confluir y ofrecer un potencial de simpatía. Tanto el destemplado tono de las proclamas como las formas fracturadas de esta poesía apuntan en la misma dirección: el absurdo. Esta carga negativa difiere ostensiblemente de la nada cristalina de Mallarmé, pero no está tan lejos de los juegos de negaciones y engaños de un Guilhem de Peitieu que certificaba, a fin de cuentas, la inutilidad y la falsedad de cualquier comunicación obvia mediante la poesía. Y ésa es la lección que, por distintas vías, desarrollan dadaístas y surrealistas. Los primeros, sencillamente aceleran la destrucción para observar qué surge tras la ruptura: “No es sino profundizando en lo absurdo del mundo como una claridad nueva aparece” (El surrealismo de hoy, 24), postuló Tzara. Los segundos, en cambio, recogen esos escombros: “Soy el joyero de las materias venidas a menos, el ensartador de desechos que no se usan, voy rebuscado tras las devastaciones los cabellos cortados de la primavera” (108), se presenta Louis Aragon, en una mutación de la orfebrería de Arnaut Daniel o Mallarmé. Pero lo que prevalece es la consciencia de que hasta los deshechos pueden esconder un secreto, que el lenguaje cotidiano puede guardar aún la magia y valorar, por sobre todo, la operación de una transmutación alquímica. Al renegar de las certezas caducas, los dadaístas y surrealistas aprenden del absurdo como una evidencia indesmentible que nos enseña, entre otras cosas, que un poema puede no significar nada, o explotar.

Capítulo 5: Tres poetas herméticos italianos.

1. Introducción.

“Sentimos no poder creer ya en el ‘drama inexpresable’ de los falsos hermanos del hermetismo. No es culpa nuestra el que los tiempos hayan cambiado y el que sus artificiosas elucubraciones intelectuales, fatigosamente construídas en una tarea de cuatro lustros, no nos digan ya nada. En cuanto a nuestro ‘provincialismo’, admitido que lo sea, queda por demostrar que sea de peor clase que el de los que se remontaron a Mallarmé, Góngora y los surrealistas”. En esos términos se expresa Adolfo Diana (en Macri, Proceso contra el hermetismo, 40), uno de los redactores de la revista Momenti, al responder a Oreste Macri, uno de los críticos destacados de lo que se conoce como hermetismo italiano. Para Macri, a su vez, Diana formaba parte de un proyecto realista, “anti-idealista, anti-abstracto, anti-crociano, anti-subjetivo, anti-formalista, en resumen, anti-hermético” (37), como parte de una generación “que intenta superar el provincialismo de los ungarettismos, montalismos y quasimodismos” (38). Se reúnen aquí, pues, varios nombres que nos han ocupado en las páginas anteriores, y tres que a partir de ahora comenzamos a estudiar: Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Eugenio Montale (1896-1981) Salvatore Quasimodo (1901-1968), agrupados usualmente bajo la denominación de poetas herméticos. Pero ¿vale la pena considerar simplemente la etiqueta de tales para proseguir con este estudio? Más allá de la coincidencia entre este calificativo y el concepto que venimos repasando, ¿merecen sus poemas el *honor* de ser calificados de tales? Como en tantas otras ocasiones dicho nombre no fue proclamado por los afectados: nació en 1936 como un reproche del crítico Francisco Flora, en su estudio La poesía ermetica, frente a aquella poesía que a su juicio buscaba voluntariamente una expresión oscura, en particular la de Ungaretti. A partir de entonces el calificativo se ha utilizado para abarcar a una serie de poetas italianos desde Dino Campana (1885-1932) y los ya mencionados Ungaretti, Montale y Quasimodo, hasta poetas de la generación siguiente, como Alfonso Gatto (1909-1976), Vasco Pratolini (1913-1991), Mario Luzi (1914-2005), Alessandro Parronchi (1914) o Piero Bigongiari (1914) que publican sus primeras obras entre mediados de los ‘30 y comienzos de los ‘40, y se agrupan en torno a

las revistas Il Frontespizio y Campo de Marte, apoyados por críticos como Carlo Bo y el propio Macrì. A juicio de este último, la fórmula de Flora produjo la homologación entre dos grupos diferenciados: el primero merecería más el calificativo de poesía pura, en cambio el de Gatto y compañía sí podría calificarse de poesía derechamente hermética, como concuerdan otros críticos (que a veces incluyen a Quasimodo como el primero de este segundo grupo). También se ha señalado que bajo este adjetivo no se conseguiría dar cuenta de la heterogeneidad de temperamentos y propuestas paralelas; “Ma che cosa fu l’ermetismo? Ed è esistito davvero l’ermetismo? (...) Si può cioè considerare veramente l’ermetismo un movimento letterario, come qualsiasi altro movimento letterario in senso stretto?”, llega a preguntarse Carmelo Distante (41). De todos modos, el calificativo ha persistido, y, quiérase o no, se han señalado una serie de características comunes que me interesa desgranar antes de analizar específicamente a aquellos que me resultan de particular interés.

Lo primero que les une es, evidentemente, la renovación de un paradigma poético signado desde comienzos del siglo XX por el romanticismo épico-histórico de Carducci y el decadentismo de D’Annunzio, que se apoya principalmente en la influencia del simbolismo, y específicamente de Mallarmé. Su surgimiento también puede leerse bajo ciertas condiciones del contexto cultural, y Alberto del Monte recoge varias de las interpretaciones en esta línea: como disolución del espíritu romántico (Servelli), como muestra de un vacío espiritual (Russi), como búsqueda del misterio (Rescalli), como refutación de la realidad objetiva en pos de un conocimiento metafísica (Giannessi), etc. (12-13). Abriendo más el marco hacia el espíritu de época, a juicio de César Antonio Molina este movimiento daría cuenta de la disgregación y el desengaño generales: “El hermetismo en Italia transforma la actitud metafísica y absoluta de la poesía mallarmeniana, en una individualización de la soledad del hombre, sin posibilidad de recuperación, ni aun a través del sentimiento, o la confrontación del arte y de la poesía, de una forma de solidaridad que pueda consentir el rescate de la condición humana, sustancialmente presa de una naturaleza hostil y además abandonada de toda ilusión de patria, de heroísmo, de misión humanitaria, que habían gratificado la existencia del hombre del ochocientos” (248). En oposición al optimismo de dichas efusiones desbordadas surge la búsqueda de un lenguaje más puro y condensado; antes que el

intento descriptivo y narrativo, se privilegia el contacto directo con la esencia del lenguaje: “El poeta, al encerrarse conscientemente en la intrínseca dificultad de su lenguaje, hace grávida la palabra, a la que libera de excrecencias prosaicas y de connotaciones gastadas por el uso u obedientes a esquemas morales o intelectuales preconstituidos” (Arce, 25). De ese modo se desarrolla una preocupación por la sonoridad y un ritmo más suelto de las palabras, así como una emotividad más contenida y una retórica menos discursiva, que intenta dejar atrás los lugares comunes y se torna más fragmentaria, abriendo su espacio a los silencios.

Prima, como principio constructor, la supresión de conectores y sobreexplicaciones: “la elipsis mallarmeana reaparece aquí con todas sus consecuencias: la comparación se reduce a uno solo de sus términos, desaparecen las expresiones comparativas (*como, igual a, etc.*) y la imagen surge entonces más nítida a la vez que más ambigua, oscura o difícil de captar en su significado” (Aguirre, 146). De este modo, de acuerdo a Silvio Ramat, autor de un rico y extenso estudio sobre esta corriente, su expresión se confía a las potencialidades de la sugerencia: “l’ermetismo v’è una schermaglia tra l’intenzione esplicativa alla figuralità chiara e l’intento opposto, di conservare quel tanto di inespesso come garanzia di una vitalità futura della poesia” (77). En la medida que se mantiene esta fidelidad será posible cumplir con el imperativo de capturar aquellos raros instantes en que se manifiesta lo absoluto, aquellas epifanías que surgen frecuentemente del interior brumoso de muchos de estos poemas. Esto podría ligarse a lo que el mismo Ramat discute al inicio de su trabajo, en su ya citado cuestionamiento sobre el término hermetismo, alejado de su origen esotérico, siendo ésta una perspectiva en la que, como veíamos en el capítulo anterior, existe la posibilidad de que un conocimiento oculto pueda emerger en el plano humano gracias a la poesía. Pero también es cierto, como plantea Macrí, que las claves esotéricas de hermetismos precedentes se ven minimizadas (La poesía di Quasimodo, 57, n). Por otra parte, algunos han querido ver en estas propuestas un modo de expresar la crisis de entreguerras y de escapar de la homogenidad del discurso fascista de estos años, “una lírica que ha pronunciado excelsas palabras de desesperación y esperanza, pero en un solo nivel y dirigidas a pocos o poquísimos” (Petronio, 925). Molina considera, sin embargo, que en este empeño es consciente de “la crisis de la soledad del hombre y de todos los hombres”

(248), es decir, que se intenta sintonizar con una desesperación común, y Ramat también observa que el carácter elitista de estos poetas (“risultante da cause di necessità, non volontario” (1)) tendría un afán de apertura: “si tratta di un moto proteso ad ampliare, piuttosto che a circoscrivere codificandolo, il perimetro dei sensi risaputi” (1). Vamos comprobando, en todo caso, que quizás sea factible abrir una discusión en cuanto a la posibilidad de que este tipo de hermetismo se ofrezca como un tipo de lenguaje que ofrece una transmisión más plena de determinado tipo de experiencias que las que ofrecería el lenguaje normalizado.

Al mismo tiempo, no podríamos calificar a estos autores del mismo modo que sus contemporáneos más evidentemente rupturistas y escandalosos, y de militancia más organizada y programática, en los que la oscuridad responde principalmente al afán por la novedad y la irritación al lector. Los herméticos italianos, en cambio, además de ubicarse en un panorama que intentaba retornar al orden tras los excesos futuristas (como propugnaba el grupo “La Ronda”, con el que colaboró Ungaretti), presentan una actitud menos efectista, pues el desencuentro se provoca no por el quiebre irreversible de un modo de ejercer la poesía ni por decisiones programáticas colectivas, sino por la búsqueda al interior de una expresión más reconcentrada en la que se puedan encontrar nuevas respuestas. Como bien lo expresa Hartung, “in Francia si parla ancora a lungo dell'*obscuritas* come provocazione; l'*obscuritas* segnala la fine della concezione mimetica. In Italia, invece, l'*obscuritas* significa, come sembra, una resistenza poetica; l'*obscuritas* indica la soglia di una nuova profondità del significato” (460). Por este motivo, considero importante revisar en este período crítico de la lírica europea aquellas dificultades de recepción que no ocurren solamente en los ejemplos extremos como el collage, la poesía sonora, o la escritura automática, sino también en los minuciosos y delicados laberintos trazados por Ungaretti, Montale y Quasimodo.

Ahora bien, ¿cuál sería el interés por fijarnos específicamente en estos precursores en vez de quienes, como Gatto o Luzi, operaron de manera más orgánica y asumieron de manera más específica las características que los historiadores literarios asignan al hermetismo italiano? El hecho de que puedan existir otros poetas que se consideren como *aún más herméticos* que los primeros no quita que las dificultades de recepción hayan sido constantes, especialmente en sus primeras décadas de producción, y

que continúen siendo objeto de discusión entre sus exégetas de años más recientes. Resulta interesante, por otra parte, recoger las experiencias de esta generación que comenzaba a abrirse a una mayor influencia del resto de la lírica europea, pero que a pesar de ser contemporánea a muchos de los principales movimientos de vanguardia, presentó propuestas muy individuales y divergentes entre sí. Del mismo modo, los tres casos nos muestran una tendencia gradual a una mayor claridad discursiva en sus últimas etapas, lo que también permite otro tipo de evaluaciones. Y también creo que su influencia claramente mayor en la lírica italiana posterior, y sus extensas y fecundas trayectorias ofrecen una importante diversidad de registros y reflexiones propias que nos permiten acercarnos a este problema de una manera más amplia, e intentar mejores relaciones con los autores ya estudiados previamente. Por eso, una vez enunciados los factores básicos que caracterizan esta heterogénea conjunción de voces bajo un mismo calificativo, prefiero dejar de lado la discusión específica sobre su pertenencia a un determinado movimiento, y preocuparme preferente del modo en que sus obras reflejan la discusión más amplia sobre la oscuridad que motiva este trabajo. Intentaré rastrear estas huellas no sólo en sus posturas críticas, sino especialmente en la forma y contenido de sus poemas, en cuya construcción la problemática de lo que se dice y se oculta ocupa un rol central.

2. Giuseppe Ungaretti.

Nacido en Alejandría, y recién instalado en Italia en 1914 tras sus años de estudio en Francia, el contacto tardío con su propia lengua suele ser visto como el motivo de una especial relación de Giuseppe Ungaretti con las palabras; para Alfredo Gargiulo “parece que se restituye a la palabra una originaria virginidad”, y se tiene la “sensación de una primitividad lírica reconquistada”, y Giuseppe de Robertis escribe que “nos hace asistir al nacimiento de la palabra poética” (citados por Tomás Segovia en su prólogo a Sentimiento del tiempo. La tierra prometida, 8). Esto se liga también a la variedad de sus primeras lecturas, entre las cuales recibe la herencia de Mallarmé, uno de los autores que más adelante traducirá, al igual que Góngora, cuya obra contribuye a revalorizar fuera de España (fue su primer traductor al italiano). Poco después de su llegada a Italia se enrola en la infantería, y es precisamente en el frente donde, tras algunos escauceos previos, comienza la escritura de su primer libro, Il porto sepolto, publicado en 1916, reeditado en 1920 con prólogo de Benito Mussolini, e incluido posteriormente en L'allegria junto a otros conjuntos de poemas escritos entre 1914 y 1919. Me interesa detenerme particularmente en esta primera etapa, ya que es la que origina la mayoría de las discusiones en torno a las dificultades que ofrecían la brevedad y extrema condensación de sus piezas, opuestas, precisamente, a la verborrea de sus predecesores.

Así lo demuestra el famoso poema que da inicio a L'allegria: “*ETERNO // Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla*” (La alegría, 37)⁹⁴. En apenas un par de líneas se expone tanto el deseo de dar cuenta de la potencia infinita de un instante fugaz como la imposibilidad radical de expresar la nada: la tensión básica de un lenguaje que apoyado en una sencilla observación pretende ir más allá de lo que sus palabras pueden, hasta el punto en que se disuelven. Pero la extrema brevedad obliga a que sea el lector quien imagine esa dirección apuntada, pues aunque el poema ya ha acabado ha alcanzado a quedar pronunciado. Para José Ángel Valente, debido a esa condición inacabada, en este poema “el enigma se significa como tal. Nos pide entender con el inentendimiento, saber con la insapiencia”, y así la palabra se abre hacia su propia interioridad, “hacia la plenitud de su interior silencio, hacia lo infinitamente no dicho del

⁹⁴ “ETERNO // Entre una flor tomada y otra ofrecida / la inexpresable nada”; ésta y las siguientes traducciones de La alegría Ungaretti pertenecen a Carlos Vitale.

decir” (La experiencia abisal, 34). Según propone Piero Bigongari, es un silencio que estas propias palabras han prolongado (“Ungaretti y el ‘llanto que no se ve’”, 14), y, en atención a la urgencia de la que nacían desde las trincheras y el afán de precisión (“come in un testamento”, según explica el propio autor en “Le prime mie poesie” (Vita d’un uomo. Saggi e interventi, 268)), podríamos pensar que ese silencio, esa contención, es la que evita que las palabras sean dichas *de más*.

A pesar de su extremada concisión y concentración, habrá siempre una reserva, que es precisamente la energía latente, el pulso oculto de cada poema: “Di questa poesia / mi resta / quel nulla / d’inesauribile segreto” (La alegría, 58)⁹⁵, o una emoción que no consigue salir a la luz: “Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede” (84)⁹⁶. No se trata, pues, de una reflexión exclusivamente metapoética, pues se escribe desde una perspectiva en que el plano vital está absolutamente imbricado al de la expresión: “Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso” (111)⁹⁷. Este abismo, este espacio de oscuridad, tiene entonces una triple dimensión: es tanto la noche exterior (descrita insistentemente en las escenas de vigilia como momentos de temor y abandono), el secreto del poema y el interior del propio poeta, representado por un corazón que termina por homologarse con el trágico paisaje de la guerra: “É il mio cuore / il paese più straziato” (100)⁹⁸. El valor de Ungaretti está en que no vacila en hundirse: “E piombo in me / E m’oscuro in un mio nido” (64)⁹⁹, y en que consigue extraer nuevamente la sensación de plenitud: “Sono stato / uno stagno / di buio (...) Ora sono ubriaco / d’universo” (96-7)¹⁰⁰. Es por esto que en este libro también existen destellos totales: “Mi sento la febbre / di questa / piena di luce” (127)¹⁰¹, y el conocido poema titulado “Mattina”: “M’illumino / d’immenso” (121)¹⁰².

En estos pocos ejemplos observamos una importante frecuencia de palabras ligadas a la luz y la oscuridad, la entrega y la retención, el exterior y el interior, conceptos muy significativos cuando discutimos de hermetismo poético. Pero además existen otras

⁹⁵ “De esta poesia / me queda / esa nada / de inagotable secreto”.

⁹⁶ “Como esta piedra / es mi llanto / que no se ve”.

⁹⁷ “Cuando encuentro / en este silencio mío / una palabra / cavada está en mi vida / como un abismo”.

⁹⁸ “Mi corazón / es el país más desgarrado”.

⁹⁹ “Y me sumerjo en mí // Y me oscurezco en un nido mío”.

¹⁰⁰ “He sido / un estanque de tinieblas (...) Ahora estoy borracho / de universo”.

¹⁰¹ “Siento en mí la fiebre / de esta / plenitud de luz”.

¹⁰² “Me ilumino / de inmensidad”.

variables, más allá de la estrictamente semántica, como la mencionada brevedad, que por supuesto puede implicar una dificultad en la lectura. Para algunos, esta característica ha llevado a la comparación de esta primera producción de Ungaretti con los jaikus japoneses. En cierto modo, podríamos pensar que este conjunto de textos, recogidos casi como una bitácora de viaje, en la que se consigna fecha y lugar de escritura, responderían bien a la clásica definición de Matsuo Basho: “Jaiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento” (en Cabezas, 9). Así se produce un estado de participación entre el interior y el exterior que tiende a una expresión directa del instante, que, tal como ocurre en la pintura zen, queda fijado en un solo trazo, en la primera pincelada. Pero con respecto a Ungaretti existe una diferencia importante: sabemos que, a partir de las versiones preliminares de estos poemas que desde el frente envió por carta a algunos amigos, hubo correcciones, supresiones y reducciones, a las que habría que agregar, además, los retoques sufridos en reediciones y recolecciones posteriores. No existe esa espontaneidad, entonces, sino más bien el trabajo de taller, en el que mediante estas operaciones el autor iría “probando la resistencia de ciertas palabras”, como considera De Robertis, encargado de la edición crítica de las variantes de la poesía de Ungaretti (citado por Tomás Segovia en su prólogo a Sentimiento del tiempo. La tierra prometida, 10). El propio Segovia, uno de sus mejores lectores en el ámbito hispanoamericano, comenta admirablemente este proceso de transmisión diferida de la experiencia: “en esta expresión la experiencia misma se clarificará y realizará, modificará tal vez su esencia o su sentido; pero la expresión lograda es la revelación que la experiencia se hace a sí misma de su verdadero ser y su verdadero sentido. Y si es cierto que la realización del poema, y por lo tanto la verdad de la experiencia, depende de las palabras, también lo es que esta realización es la forma definitiva de un sentimiento que la precedía, aun cuando esta precedencia, como el sentimiento mismo, no tenga existencia efectiva más que en su propia realización lograda. Dicho de otra manera: para un poeta del sentimiento la poesía es expresarse, es dar forma a un contenido que no tiene más existencia que esa forma, y que sin embargo funda y justifica su propia forma y por lo tanto en cierto sentido se precede a sí mismo” (17). Tal como plantea Guido Guglielmi, en este espíritu contemplativo (opuesto al concepto de acción del que se premunían los futuristas) la literatura “ritrova il suo senso di organo privilegiato di

conoscenza” (10). Se trata así de una escritura que implica la maduración de la primera sensación, y que se convierte en la dilatación del instante a lo largo de la memoria, hasta que consiga expresarse definitivamente, y siguiendo con Guglielmi, en la medida que lo efímero va muriendo, es en el recuerdo donde se descubre su verdad (154). Aunque sea una nada inexpresable. Y quizás la herramienta necesaria para propiciar su emergencia sea precisamente la goma de borrar.

Pero ¿por qué hablamos de clarificación o revelación? Las palabras de Tomás Segovia (dirigidas específicamente a la segunda recolección de Ungaretti, Sentimiento del tiempo, pero proyectadas igualmente a su primera producción) nos llevan a la paradoja de una obra que también ha sido alabada precisamente por esa potencialidad iluminativa: “Fulgurante aparición de lo oscuro con todo el poderío de la luz”, la califica Valente (34). ¿Y no estábamos hablando de hermetismo? Ésa era precisamente la acusación de Flora, quien además de considerarlo *afrancesado* (“Molte poesie di Ungaretti sembrano tradotte dal francese”), opinaba que se enredaba gustosamente a sí mismo: “I versi di Ungaretti rimangono enigmatici, perché egli non li ha chiariti a se stesso. Ha udito in sé certe parole, e senza curarsi di capirle, le ha amate, carezzate, elaborate come tali, e non s’è mai chiesto: Ma dunque che diavolo significano?” (en Hartung, 439). Y también otros contemporáneos, como Giusso en 1935, criticarán su dispersión, arbitrariedad y falta de espontaneidad (en Ramat, 7). Se combinan, como vemos, reproches aparentemente contradictorios, en cuya base estaría la suposición del hermetismo como una manera de enturbiar la comunicación. Segovia insiste en que tras el aparente preciosismo o complicación gratuita, sólo existiría un afán de depuración hasta obtener la desnudez, lo que torna inútiles dichas críticas: “Se comprende mal cómo una poesía puede ser al mismo tiempo desnuda y hermética, concisa y preciosista; pero éstas son las reacciones que se producen siempre que un poeta se decide a expresarse con el máximo de fidelidad” (10), y muchos hablan de su concisión como prueba de exactitud, refinamiento y autenticidad. En su momento Giovanni Papini celebraba la “nettezza de visione” y Ardengo Soffici la “purezza cristallina” (ambos citados en Ungaretti y otros, Per conoscere UNGARETTI, 67), y Leone Piccioni, en el prefacio a Vita d’un uomo. Tutte le poesie, valora igualmente “la sua nettezza, la sua folgorante capacità di illuminazione, il suo andar diritto al segno” (xvii). En el análisis de la

discusión nos enfrentamos, pues, a una ecuación que desactiva los términos de hermetismo y claridad como opuestos absolutos o excluyentes: en esta poesía fundada en la elipsis y la continencia, decir menos es decir más. Pero ¿más de qué? Piccioni habla de una insólita intensidad, Douglas Radcliff-Umstead habla de liberación: “It is as if the poet acted like a sculptor, a modern Michelangelo, to chisel away at the granite and marble of language to liberate images from static imprisonment” (Wedel de Stasio y otros, 33). Pero no olvidemos que esta energía guardada, apretada, sólo late como potencia en las palabras escritas: apenas se menciona la iluminación, el poema se acaba; no se describe la proliferación de las imágenes, pues éstas correrán por cuenta del lector.

Son poemas breves, entonces, pero no cerrados, porque siempre algo se entrega. Para Segovia, nuevamente, es algo que se encuentra más allá del lenguaje: “a pesar de lo exigente que es con el lenguaje, o tal vez por eso mismo, las palabras no son todo. Detrás de sus palabras hay siempre un sentimiento, es decir, una abertura, la más directa, sobre el mundo” (Segovia, 16), y para Molina es también una palabra sagrada en la medida que palpa lo invisible en lo visible (233). Pero para comprender mejor estas aseveraciones no estaría de más recordar también que precisamente por esos años Ungaretti (que aún no se ha convertido al catolicismo) comenta con resignación: “Le parole hanno perso il loro valore religioso” (Vita d'un uomo. Saggi e interventi, 287), por lo que quizás habría que indagar no afuera, sino al interior de esta torturada expresión. Habría que volver al mismo ensimismamiento padecido por el autor para volver a hacer el camino desde la sensación al poema: “Ungaretti piensa que no había poesía sin la búsqueda de lo ‘incognoscible’, sin la ‘incógnita’, sin esa ‘ignorancia’ que hace de la poesía una continua desesperación” (Molina, 236). Más que comprender directamente sus poemas, el lector debería intentar participar de aquella ignorancia, “quella condizione ‘segreta’ (segreta per il poeta stesso) della fonte prima dell’ispirazione poetica vera” (Piccioni, en Ungaretti, Vita d'un uomo. Tutte le poesie, xx). Así también lo considera Gerhard Regn, a partir de versos como “Quando trovo...”, donde el potencial significativo aquella palabra que nace del silencio, que nace del abismo, “eccede ogni esplicita codificabilità”, es decir, que su autenticidad y su misterio dependen de su distancia respecto al lenguaje de las convenciones (578-9). Ese enigma irresoluble, ese misterio que no se puede evitar ni borrar, es justamente el

punto de apoyo, tal como postulaba el propio Ungaretti (Vita d'un uomo. Saggi e interventi, 749).

Antes de salir al exterior, el poeta debe indagar allí para poder construir su mirada: “Il primo compito dell’artista è di far luce in sé. O per aver seguito, in questo processo di chiarificazione, una via insolita, o per aver fatto, durante il tragitto, osservazioni nuove, o per inettitudine, poca destrezza nell’uso della parola, oppure per non aver ancora in sé, raggiunto chiarezza, per l’una o l’altra di queste ragioni, può avvenire chel’opera d’arte presenti a prima vista, difficoltà al lettore” (287). Pero como ya imaginamos, en estos casos la linterna sólo sirve para concluir que este abismo ya no se puede obviar. Todo poema, entonces, será un abismo pequeño pero profundo que se abre a una nueva inflexión: el interior del lector. “Il mistero c’è, è in noi”, vuelve a afirmar Ungaretti (Vita d'un uomo. Saggi e interventi, 749). Sólo desde allí podremos participar de la proyección que establece el poeta hacia el exterior.

La mayoría de estas reflexiones provienen del efecto que provocan sus primeros poemas, pero los dos libros siguientes también prolongaron y ampliaron esta problemática. En Sentimiento del tiempo, aparecido en 1933, pero que en su edición definitiva incluye poemas escritos entre 1919 y 1935, más que la oscuridad producida por la contracción, nos enfrentamos a las dificultades de lectura que ofrece la soltura y el desmembramiento, como en el poema inicial, “O notte”, compuesto básicamente por un listado de imágenes apenas conectadas por el sujeto que las reúne: “Dall’ampia ansia dell’alba / Svelata alberatura. // Dolorosi risvegli. // Foglie, sorelle foglie, / Vi ascolto nel lamento. // Autunni, / Moribonde dolcezze. // O gioventù, / Passata è appena l’ora del distacco. // Cieli alti della gioventù, / Libero slancio. // E già sono deserto. // Perso un questa curva malinconia. // Ma la notte sperde le lontananze. / Oceanici silenzi, / Astrali nidi d’illusione, // O notte” (Sentimiento del tiempo / La tierra prometida, 34)¹⁰³. Esta asunción de la fugacidad, este carácter inconcluso, se dibuja en la gran cantidad de versos que finalizan en puntos suspensivos, y el uso de las imágenes poéticas es ahora más

¹⁰³ “Por la amplia ansia del alba / desnudada arboleda. // Dolientes despertares. // Hojas, hermanas hojas, / os oigo en el lamento. // Otoños, moribundas dulzuras. // Oh juventud, / de la separación la hora es aún reciente. // Cielos altos de la juventud, / impulso libre. // Y ya desierto estoy. // En esta curva melancolía perdido. // Mas la noche esparce las lejanías. // Oceánicos silencios, / astrales nidos de ilusión, // oh noche” (35); ésta y las siguientes traducciones pertenecen a Tomás Segovia.

elaborado, lo que evidentemente implica un acento menos rotundo que en el libro anterior. Un poema como “Aprile”, por ejemplo, podría parecer una versión desdibujada del ya citado “Mattina”: “È oggi la prima volta / Che le può aprire gli occhi, / L’adolescente. // Esiti, sole? // Con brama schiva la bendi d’affani” (68)¹⁰⁴.

Para Sánchez Robayna este fragmentarismo responde a una necesidad muy clara: “Si Ungaretti escoge el camino del *fragmentarismo* es porque ya ha asumido en gran medida la experiencia mallarmeana: la necesidad de *otro* lenguaje frente a una crisis esencial de lenguaje” (“La nada anonadante de Giuseppe Ungaretti”, *La luz negra*, 34), y podríamos agregar que da muestra de una potencial empatía con la crisis más general, a nivel social, que ya se anuncia en esos años. Prima igualmente un carácter dubitativo, que se solaza en el misterio: “Anima ignara che torni dall’aqua / E ridente ritrovi / L’oscuro” (88)¹⁰⁵, y que incluso se empeña en entonar una plegaria pidiendo: “Sii la misura, sii il mistero” (160)¹⁰⁶, e identifica a la muerte con un “confuso silenzio” (176)¹⁰⁷. Es un silencio sonoro, quizás es el mismo que él ha intentado entonar: “Ho popolato di nomi il silenzio” (148)¹⁰⁸; “Sono stanco di urlare senza voce” (152)¹⁰⁹. Al desplazar el énfasis desde el exterior a la meditación interna, el lenguaje no pretende tanto provocar la fusión con el instante experimentado frente a la naturaleza, sino volcarse decididamente hacia el misterio, hacia la confusión que habita en un silencio completamente preñado de sugerencias desgranadas en los poemas.

Esta concentración conocerá nuevas modulaciones en los libros posteriores, tornándose desesperada en *El dolor*, volumen marcado por la muerte de su hijo y por la inútil empresa de recoger los felices recuerdos fugaces: “La memoria non svolge che le immagini / E a me stesso io stesso / Non sono già più / Che l’annientante nulla del pensiero” (24)¹¹⁰. De nuevo nada, de nuevo confusión, pero también más: para Sánchez

¹⁰⁴ “Hoy es la vez primera / que puede abrir los ojos / el adolescente. // ¿Vacilas, sol? // Con ansia esquivas las vendas de afanes” (69).

¹⁰⁵ “alma ignorante que vuelves del agua / y de nuevo riente encuentras / lo oscuro” (89).

¹⁰⁶ “Sé la medida, sé el misterio” (161).

¹⁰⁷ “confuso silencio” (177).

¹⁰⁸ “He poblado de nombres el silencio” (149).

¹⁰⁹ “Estoy harto de aullar sin tener voz” (153).

¹¹⁰ “La memoria no despliega más que imágenes / Y para mí mismo yomismo / Ya no soy sino / La anonadante nada del pensamiento” (Ésta y la siguiente traducción son de Carlos Vitale).

Robayna, “El tejido del silencio (del vacío o la nada) roto súbitamente por un grupo de palabras, la palabra percibida como un *quebranto*, le llevarán a la idea del *grito*” (34). Lejos ya de las flores, la nada sólo podría expresarse mediante un acto de violencia. Recién en La tierra prometida, de 1950, sobrevendrá un reordenamiento de las formas a partir de modelos barrocos, que paradójicamente no implicarán una mayor oscuridad, sino un ritmo más definido y regular, una extremada conciencia de la forma que contribuirá a un despliegue ordenado de aquellos contenidos que en sus primeras obras se restringía. Y la tentación de la nada que en algún momento le llevó a describirla *hacia dentro*, dejándose absorber, ahora se vuelca en juegos de combinatoria, en “*Variazioni su nulla*”, donde “*il nonnulla che trascorre / Silente, è unica cosa che ormai s’oda*” (Sentimiento del tiempo / La tierra prometida, 228)¹¹¹. Otra vez más sólo nos resta intentar oír el silencio, y la variedad de recepciones continúa dispersa: depende de quien lo escuche, el silencio puede contener muchas respuestas, o ninguna.

Este período coincide precisamente con su interés en autores como Góngora, al que alaba por su estética no basada meramente en la agudeza intelectual, sino en el valor exclusivo, obsesivo, que le otorga “*alla verità dei sensi*” (Vita d’un uomo. Saggi e interventi, 532). No es la única mención a autores de la estirpe oscura; en las lecciones impartidas durante su estancia en Brasil, entre 1937 y 1942, se refería a los poetas del *trobar clus*, “*un poetare ermetico, cioè una nobiltà espressiva che rendesse inaccessibile il significato della poesia alla schiera degli incolti e degli inesperti*”, y a partir de su ejemplo aprovecha para criticar a quienes en su tiempo creían que el deber del poeta era divertir a su público. Su labor es otra: “*La sua funzione è sacra per diritto insito nel termino stesso d’uomo. Il poeta non ha de preoccuparsi dei capricci del pubblico; ma di dire una parola nuova al mondo*” (Invenzione della poesia moderna, 120).

No dejemos pasar el adjetivo “sacra”, que también se acerca al religioso atribuido a su misión, en “*Indefinibile aspirazione*” (ensayo fechado en 1947 y 1955), “*La poesia è bene dunque un dono, come comunemente è ritenuta, o meglio, essa è il frutto d’un momento di grazia, cui non sia statta estranea, specie nelle lingue di vecchia cultura, una paziente, disperata sollecitazione*” (Vita d’un uomo. Saggi e interventi, 741). En este mismo ensayo también afirma: “*Estrema aspirazione della poesia, è di compiere*

¹¹¹ “esa nada que transcurre / Silente, es ya lo único que se oye”.

il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità. Toccano quasi qualchevolta le parole, nelle ore somme dei sommi poeti, quella bellezza perfetta ch'era l'idea divina dell'uomo e del mondo nell'atto d'amore in cui vennero creati" (746). Estamos, pues, ante una perspectiva mucho más aglutinadora y armónica que la de su hermetismo primordial, pero ello no implica una simplificación del empeño del poeta por una expresión que le haga justicia a su dimensión individual y colectiva: "Ecco già tre punti fissati: che la poesia è di tutti, ch'essa scaturisceda un'esperienza strettamente personale, ch'essa quindi, nella sua espressione, deve portare il segno inconfondibile dell'individualità di chi l'esprima, e deve avere nello stesso tempo quei caratteri d'anonimia, di coralità, per cui sarà poesia, per cui non sarà estranea a nessun essere umano" (741). En otro ensayo más tardío, titulado justamente "Difficoltà della poesia" (1952 y 1963), vuelve a incidir en esta dificultad intrínseca de la labor poética: "un vero poeta prova grande difficoltà, e sommamente impacciato anche nel dovere esprimere la cosa più semplice, dovendovi implicare nell'esprimerla, la propria anima" (794). Pero concluye que en último término estas disquisiciones deberían quedar en segundo plano frente a una constatación más importante: "la poesia vera non è né facile né difficile: è poesia" (803).

A pesar de la distancia respecto a la primera etapa que más hemos revisado, si trasladamos los términos de facilidad y dificultad a otros paralelos, como claridad y oscuridad, podríamos reformular la sentencia para descubrir otra: la poesía para Ungaretti es un proceso en el que tanto la claridad como la oscuridad están *necesariamente* implicados. Aunque vistos desde una perspectiva ajena al proceso que quiere desarrollar Ungaretti, sus breves poemas de *L'allegria* no serían más que balbuceos preciosistas y controlados, si los asumimos como parte de una transmisión más compleja, su presunta constricción es precisamente la garantía que le permite atravesar de un punto a otro sin pérdida. Tal como comentaba, el proceso de interiorización del poeta necesita de un espacio de oscuridad, que aquí es lo opuesto a un cierre, porque busca que allí se produzca la entrada y la maduración de lo que observa en el exterior. Y la oscuridad interior será igualmente necesaria para que dicha operación se replique en el lector, para permitir que también allí se derrame la luz y se imprima la imagen del instante.

3. Eugenio Montale.

Al revisar la producción poética de Montale, la crítica coincide en señalar dos etapas: la primera está compuesta por tres libros de publicación muy espaciada Ossi di seppia (1925); Le occasioni (1939) y La bufera e altro (1956), y la segunda por una apretada serie de libros en los que, en vez de esperar la lenta acumulación de poemas, opta por el registro cotidiano de su experiencia: Satura (1971), Diario del '71 e del '72 (1973), Quaderno di quattro anni (1977) y Diario postumo, 66 poesie e altre, publicado cuando ya habían pasado quince años tras su muerte en 1981. Es la primera etapa la que más interesa como ejemplo de poesía hermética (apelativo que recibió tempranamente), y especialmente Ossi di seppia, un libro cuya primera recepción fue muy lenta (más positiva y amplia recién en su segunda edición de 1928) y que no llamó la atención precisamente por ser demasiado novedoso y rupturista, más bien lo contrario: “el libro no pareció oscuro cuando salió. Algunos lo encontraron superado, otros demasiado retórico y elocuente”, señala el propio Montale (De la poesía, 26). Aunque estaba lejos de las experimentaciones futuristas, tampoco podía enarbolar la elocuencia y sonoridad propias de las demás generaciones anteriores: “Obedecía a una necesidad de expresión musical. Quería que mi palabra fuera más adherente que la de los demás poetas que había conocido. ¿Más adherente a qué? Me parecía que vivía bajo una campana de cristal y no obstante sentía que estaba cerca de algo esencial. Un velo sutil, apenas un hilo me separaba del *quid* definitivo. La expresión absoluta habría sido romper ese velo, ese hilo: una explosión, el fin del engaño del mundo como representación. Pero éste era un límite inalcanzable. Y mi voluntad de adhesión se quedaba en lo musical, instintivo no programático. Quería torcerle el cuello a la elocuencia de nuestra vieja lengua áulica, quizás a riesgo de una contraelocuencia” (25). Esa voluntad musical resulta acorde a su sensibilidad artística durante aquellas décadas: “Cuando comencé a escribir las primeras poesías de *Ossi di seppia* claro que tenía una idea de la música nueva y de la nueva pintura. Había oído los *Minstrels* de Debussy, y en la primera edición del libro había una cosilla que intentaba repetirlos: *Musica sognata*” (21). Más allá del interés por la música que mostró Montale (como estudioso y crítico) y de las constantes referencias en varios de

sus poemas¹¹², me interesa dirigir nuestra atención a esa rara sonoridad que muchos de sus lectores remarcaban: disonante, para Vittorio Spinazzola (en Montale, Eugenio Montale, 9) y Marco Villoresi, escabrosa y árida para Giuseppe Petronio: “erizada de palabras ásperas como ramas secas, tomadas del léxico de todos los días o de los más variados lenguajes técnicos, en la búsqueda de una música sin abandonos melódicos, capaz de dar relieve a cada término” (934). Alfredo Gargiulo, prologuista de la segunda edición de 1928, ya hablaba de una poesía pedregosa (en Montale, Huesos de sepia, 9) y consideraba que Montale operaba “de un modo literariamente virgen”, que lo llevaba a asumir su impulso sin detenerse a pensar que la presencia del “áspero y retorcido residuo documental” llevaría a que “incluso las más elementales exigencias fónicas y rítmicas” fueran pasadas a llevar (11-2). La consciente mezcla de registros, en efecto, contribuye, a una cierta disarmonía sonora, pero además frustra las expectativas de un lenguaje poético resonante. Así lo asume, por ejemplo, en un conocido poema de Ossi di seppia, “I Limoni”: “Ascoltami / i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti” (23)¹¹³, y sólo un poco más adelante podemos escuchar algunos versos que muestran esa dureza, pero también una suavidad: “Meglio se le gazzarre degli uccelli / si spengono inghottite dall’azzurro: / più chiaro si ascolta il susurro / dei ramici nell’aria che quasi non si muove” (23-4)¹¹⁴. En apenas esta pequeña muestra la afirmación de Petronio resultaría cierta, en el sentido que antes que mezclar los sonidos indiscriminadamente lo que se busca es agudizar sus perfiles; no es coincidencia, entonces, la recurrencia a sonidos explosivos (zz, rr, tt) en los dos primeros versos y en los siguientes el uso de consonantes más blandas (m, r, s), ejemplificando casi onomatopéyicamente el contenido allí narrado. Este contraste crea el efecto propicio para proseguir hacia “questi silenzi in cui le cose / s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto” (24)¹¹⁵, pero esta calma obtenida en el poema no evita que

¹¹² Uno de tantos es precisamente el poema titulado “Minstrels” y dedicado a Debussy, poblado de “note soffocate”, “istrumenti mai veduti”, “ignote note sul tuo flauto” (“notas ahogadas”, instrumentos nunca vistos”, “ignotas notas en tu flauta”) (Huesos de sepia, 31-2; ésta y las demás traducciones de Huesos de sepia pertenecen a Carlo Frabetti).

¹¹³ “Escucha, los poetas laureados / se mueven solamente entre las plantas / de nombres poco usados: boj ligustro o acanto”.

¹¹⁴ “Mejor si la algazara de los pájaros / engullida por el azul se apaga: más claro se oye el susurro / de las ramas amigas en el aire casi inmóvil”.

¹¹⁵ “este silencio en que las cosas / se abandonan y próximas parecen / a traicionar su último secreto”.

se vuelva a las ciudades ruidosas donde esta visión de la naturaleza es apenas un vislumbre añorado. Alfonso Alegre habla de una intuición musical en Montale, capaz de vencer la distancia entre el interior del poeta y el mundo (en su prólogo a Las ocasiones, 12-3), y creo que este poema da cuenta del uso del potencial de los recursos sonoros no necesariamente en la musicalidad y secuencialidad de una línea melódica; reitero, pues, que esto no se parece al olvido o descuido de tantos versolibristas posteriores, sino precisamente al intento por resolver el plano fonético justamente en su capacidad representativa, incluso de la aspereza¹¹⁶.

Por otra parte, los versos recién citados, como se habrá observado, no resultan extremadamente herméticos en cuanto a su mensaje (transitan desde la descripción directa o el comentario a imágenes medianamente transparentes), y, si revisáramos otros versos sueltos de este libro mantendríamos esa impresión. La dificultad de estos textos, sin embargo, no reside tanto en rápidos procedimientos conceptistas o frases quebradas, sino a nivel del discurso general, que se torna difuso en su secuencialidad, pues el paso consecutivo de una imagen a otra desemboca en un sentido muy alejado del inicio. La observación precisa de la naturaleza da pie a un contraste con la materia abstracta del interior del poeta, y es allí donde se provoca la tensión expresiva que desemboca en una dificultad de la que el propio autor se hace cargo. El poema inicial de la sección que da título a Ossi di sepia se abre con la siguiente declaración: “Non chiederci la parola che scuadri da ogni lato / l’animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato” (Huesos de sepia, 51)¹¹⁷. Más que un arte poética, en la que se dictaminaran reglas o intenciones, aquí se trata de un desmarque frente a ciertas expectativas del lector, lo que no implica olvidarlo, sino explicitar su propuesta frente a quien ya no podrá encontrar verdades brillantes en el poema, sólo el mismo polvo que cubre la vista del paisaje. Y menos podría esperar el lector que las palabras sean capaces de cuadrar los sentimientos, no sólo los del poeta, sino de un “nosotros” (¿los poetas?, ¿todos los demás?), con lo cual además se borra la posibilidad de erigirse en una especie de cantor de un sentimiento colectivo, porque en la

¹¹⁶ Para un completo y minucioso desarrollo de la perspectiva fonológica, ver Accertamenti montaliani de Giorgio Orelli.

¹¹⁷ “No nos pidas la palabra que escuadre cada lado / de nuestro ánimo informe, y con letras de fuego / lo proclame y resplandezca como un croco / perdido en medio de un polvoriento prado”.

medida en que éste no encuentra un molde tampoco podrá ser fácilmente memorizado por la comunidad. Ello no quita, insisto, que pierda de vista al posible auditor que aunque no comprenda el contenido completo de su mensaje, sí pueda empatizar con él, tal como propone Gianfranco Contini: “il discorso di Montale è un discorso di tono e timbro ‘familiare’ (...) il quale si presuppone per lo più, ben vicino, un interlocutore” (6-7). De todos modos, más adelante prosigue en su resignación: “Non domanarci la formula che mondi possa aprirti, / si qualche storta silaba e secca come un ramo. Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo” (Huesos de sepia, 51)¹¹⁸.

La poesía no sería el espacio de fabulaciones utópicas, como lo querrían muchos vanguardistas (“A un poeta que sólo puede presentar secas y torcidas sílabas como propias, no se le exige la fórmula para abrir nuevos mundos” (Arce, 40)), ni siquiera de sugerencias, como quería Mallarmé, sino simplemente de sonidos secos, casi muertos. La única precisión posible será la de la negación, como también expresa en otro poema: “Ciò che di me sapeste / non fu che la scialbatura” (Huesos de sepia, 60)¹¹⁹, o, más radicalmente, la del silencio, preferible a la traición de las palabras: “La più vera ragione è di chi tace” (63)¹²⁰. También indica que su individualidad sólo puede ser conocida como corteza o como sombra (61), no en su esencia. En un poema del posterior La bufera e altro incluso declara: “cedo / al sortilegio di non riconoscere / di me più nulla fuor di me” (La tormenta y otros poemas, 60)¹²¹. El punto de apoyo de la enunciación, en consecuencia, ocurre en la tensión que sufre el lenguaje entre el plano interior y el exterior.

Esta tensión, sin embargo, no se resuelve como un quiebre, sino como un lento proceso que, tras la dureza y la sequedad, deriva a la música y a la fluidez: “Tendono alla chiarità le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: questi in musiche. Svanire / è dunque la venture delle venture” (Huesos de sepia, 58)¹²². Por momentos el poeta incluso se solaza en esta difuminación de las escenas, como se ilustra en “Tentava

¹¹⁸ “No nos pidas la fórmula que mundos pueda abrirte, / sí alguna sílabas seca y torcida. / Sólo eso podemos hoy decirte, / lo que *no* somos, lo que *no* queremos”.

¹¹⁹ “Lo que de mí supiste / no fue más que el revoque”.

¹²⁰ “La más cierta razón es de quien calla”.

¹²¹ “me rindo / al sortilegio de no conocer / nada fuera de mí mismo” (61; traducción de Juana Ruiz)

¹²² “Tienden a la claridad las cosas oscuras, / se consumen los cuerpos en un fluir / de colores: éstos en músicas. Desvanecerse / es, pues, la mayor de las venturas”.

la vostra mano...”, poema donde una mujer se complica al tocar en un teclado las notas de una partitura. Esos acordes rotos llevan al observador hacia el principio de una epifanía: “Compressi che tutto, intorno, s’inteneriva / in vedervi inceppata inerme ignara / del linguaggio più vostro: ne bruiva / oltre i vetri socchiusi la marina chiara” (69)¹²³, y a continuación, tras reiterar la distancia entre las palabras y las cosas, comparte la inocencia que había en aquellos errores de lectura: “Nessuna cosa prossima trovava le sue parole, / ed era mia, era *nostra*, la vostra dolce ignoranza” (69)¹²⁴.

Algunos críticos, por otra parte, han llamado la atención sobre las constantes menciones sobre muros y obstáculos en estos poemas, que Alvaro Valentini lee como imágenes de apresamiento. Al respecto, Rebecca West plantea una diferenciación respecto a su hermetismo y las condiciones solitarias de su escritura: “Montale's so-called ‘ermetismo’ might be understood as having less to do with poetic or philosophic ‘obscurity,’ and more to do with ‘enclosure,’ the hermetically sealed space in which his poetry is generated and from which it emerges” (41). Pero vale la pena llamar la atención también respecto a la presencia del mar, que se extiende en muchas piezas de la sección titulada “Mediterraneo”, y que contribuye, a mi juicio, no sólo a operar como contrapunto de esa cerrazón, sino además como una imagen de la inestabilidad de los significados. Son frecuentes los momentos en que, tras la contemplación desde la costa, se busca una identificación incluso a nivel del propio lenguaje: “un poco del tuo dono / sia passato per sembre nelle sillabe / che rechiamo con noi, api ronzanti (...) E un giorno queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco” (90)¹²⁵. La referencia a la sal contribuye, por lo demás, a reforzar esa sensación de una voz cansada y enronquecida que todavía quisiera ser escuchada. A continuación, en uno de sus más conmovedores poemas, se refiere también a su “balbo parlare” (93)¹²⁶ que quisiera ajustar al del mar: “io que sognava rapirti / le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono, / per gridar meglio la

¹²³ “Comprendí que todo, alrededor, se enternece / al veros trabada indefensa ignorante / del lenguaje más vuestro: gemía / tras los vidrios enotrnados la mar clara”.

¹²⁴ “Ninguna cosa próxima encontraba sus palabras, / y era mía, era *nuestra*, vuestra dulce ignorancia”.

¹²⁵ “un poco de tu don / ha pasado para siempre a las sílabas / que llevamos con nosotros, abejas zumbadoras (...) Y un día estas palabras sin ruido / que contigo educamos nutridas / de cansancios y silencios, / le parecerán a un corazón fraterno / sápidas de sal griega”.

¹²⁶ “balbuciente hablar”.

mia malinconia / di fanciullo invecchiato che non doveva pensare. / Ed invece non ho che le lettere fruste / dei dizionari, e l'oscura / voce che amore detta s'affioca, / si fa lamentosa letteratura. Non ho che queste parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede; / non ho che queste frasi stancate” (93-4)¹²⁷. Me parece muy relevante el modo en que se plantea que la única posibilidad de resolver la tensión antes mencionada sería dar paso a una fusión en la que, tras renunciar a los diccionarios y la literatura (es decir, el lenguaje formalizado), la naturaleza terminaría por reemplazar la expresión subjetiva del poeta para permitir la emergencia de su interior. Al dejarse llevar por la visión que le ofrecen las olas del mar y su rítmica oscilación, las significaciones que podrían portar sus palabras terminan por diluirse y, a la vez, se tornan infinitas en el mar: “Ed il tuo rombo cresce, e si dilata / azzurra l'ombra nuova. / M'abbandonano a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. Non ho limite” (94)¹²⁸. Muchos críticos, entre ellos Armani, han relacionado la poesía de Montale con el concepto de correlato objetivo que plantea T. S. Eliot en su análisis de Hamlet: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (El bosque sagrado, 318). Igualmente, por mencionar sólo críticos del ámbito español e hispanoamericano¹²⁹, lo comentan Alfonso Alegre: “el poeta italiano encuentra el ‘correlato objetivo’ de la desolación de su espíritu en la belleza árida y descarnada de la costa mediterránea, donde transcurrió su primera juventud” (prólogo a Las ocasiones, 13), y Joaquín Arce, quien resalta el modo en que la naturaleza se carga con la mirada del poeta: “el poeta intenta expresarse a través de un mundo objetivo que le condiciona, identificándose con unas formas desgastadas de la naturaleza, cuyo significado va más allá de lo aparential para configurarse en una

¹²⁷ “yo que soñaba con robarte / las salobres palabras / en las que naturaleza y arte se confunden, / para gritar mejor mi melancolía / de niño envejecido que no debía pensar. / Y sin embargo no tengo más que las letras gastadas / de los diccionarios, y la oscura / voz que amor dicta se enronquece, / se hace quejumbrosa literatura. / No tengo más que estas palabras / que como mujeres públicas / se ofrecen a quien las requiere / no tengo más que estas frases fatigada”.

¹²⁸ “Y tu fragor crece, y se dilata / azul la sombra nueva. / Me abandonan a prueba mis pensamientos. / Sentidos no tengo; ni sentido. No tengo límite”.

¹²⁹ De modo más amplio, existen estudios abocados directamente al estudio de la relación de Montale con la poesía inglesa, como Adorate mie larve: Montale e la poesia anglosassone de Laura Barile.

pesimista visión de la existencia” (Eugenio Montale, 35). Este consenso se debe en gran medida al interés que Montale mostró al estudiar y traducir a Eliot, y que la crítica ha proyectado incluso hacia este primer libro aunque el italiano recién lo habría leído a fines de esa década, pero es innegable que dicha operación responde perfectamente a poemas como los ya citados. El mismo Montale, además, lo integra a su posterior reflexión poética en un artículo de 1931, “De la poesía de hoy”: “no se da poesía sin artificio. El poeta no debe solo manifestar el propio sentimiento, sino que tiene asimismo que trabajar una materia suya, verbal, ‘hasta cierta señal’, hasta dar de la propia intuición lo que Eliot llama un ‘correlativo objetivo’. Sólo cuando ha alcanzado este estadio la poesía existe y deja un eco, una obsesión de sí misma. A veces vive por su cuenta y el mismo autor ya no la reconoce: poco importa” (De la poesía, 93-4). Volvemos aquí a los términos que ya han estado girando en estas páginas: a partir de una visión crítica del lenguaje, que mediante el recurso del correlato está admitiendo que el tipo de conocimiento sólo podría ser superficial, parcial y tentativo, se produce una vuelta hacia su interior tan profunda que termina por excluir al propio poeta, con lo que el valor del poema ya no dependerá de su capacidad de responder a la experiencia vivida, sino de transfigurarse en una entidad independiente, mediante diversos planos de significación sonora y semántica, de los cuales el correlato no sería, entonces, el único recurso. Más adelante, en un artículo de 1940, “Hablemos de hermetismo”, Montale indica que el poeta oscuro sería aquel en que los distintos planos se concentran, “aquel que trabaja el propio poema como un objeto, acumulando en él espontáneamente sentidos y suprasentidos, conciliando dentro de él los inconciliables, hasta hacer de él el más firme, el más irrepetible, el más definido correlativo de la propia experiencia interior” (De la poesía, 98). De este modo, reafirma la necesidad del manejo total de sus herramientas y la autonomía final del texto, capaz de dar cabida a todo aquello que en el plano de la realidad se presenta por separado. Y es gracias a esa diversidad de perspectivas que esta realidad se presentará no directa, sino enigmática: “Il loro mistero non ha a che fare con l’indefinitezza di stampo simbolista elegiaco-evocativo, ma piuttosto con le molteplici possibilità del reale, con il moltiplicarsi del sé e delle cose, e anche con il cammino della conoscenza, con l’ineluttabile e forse vano dibattersi della ragione che supera continuamente i propri punti di approdo, in un cangiare continuo che pe la sua forma di unità” (Barile, 91). Por eso, si

quisiéramos evaluar su hermetismo, nos encontraríamos con que, si bien el poeta está consciente de sus recursos, no pretende situarse en un nivel superior al del lector¹³⁰, sino hacerlo partícipe del complejo proceso del que cada texto da cuenta. Si bien la sintaxis suele ser apretada, y las imágenes se suceden sin nexos demasiado explícitos, el paralelismo establecido por el correlato fija la dirección para que el lector termine por enfrentarse a la misma niebla o la misma luminosidad ante la que el poeta se encontró.

Algunas décadas después, en una de sus artes poéticas, la portuguesa Sophia de Mello reflexiona de un modo similar sobre el proceso implicado en el correlato objetivo, y vale la pena citarla porque ofrece su perspectiva desde la orilla opuesta: “Si un poeta dice ‘oscuro’, ‘amplio’, ‘barco’, ‘piedra’ es porque estas palabras nombran su visión del mundo, su ligazón con las cosas. No fueron palabras escogidas estéticamente por su belleza, fueron escogidas por su realidad, por su necesidad, por su poder poético de establecer una alianza” (145). Al abandonar la sujeción que se establece sobre el lenguaje, que a fin de cuentas resulta inútil, el poeta debería confiar en su capacidad de apertura ante la realidad, en aguzar su mirada hasta encontrar un punto de identificación que le permita recobrar las palabras que representarían su interior. Sólo entonces sería el momento en que las palabras sí corresponden a las cosas, y sí corresponden al poeta.

En los años posteriores a *Ossi di seppia*, Montale muchas veces se hizo cargo de la problemática del hermetismo, mediante entrevistas (en una de ellas declara: “Del hermetismo sé bien poco” (*De la poesía*, 64)) y artículos como “Hablemos de hermetismo”, de 1940, donde comienza declarando: “No he buscado nunca a propósito la oscuridad” (95), para seguir diciendo que no cree en la existencia de un movimiento organizado en torno a tal escuela. Algo similar declaraba en su discurso para el premio Nobel recibido en 1975: “La idea de escribir para los llamados *happy few* no ha sido nunca mía. En realidad el arte es siempre para todos y para ninguno” (*De la poesía*, 211). En otros momentos ironiza sobre el lenguaje abstruso de los críticos, reprocha la oscuridad de algunos jóvenes neosurrealistas e incluso la de aquellos poetas que intentaban reaccionar contra el hermetismo y resultaban tanto o más rebuscados. Pero con

¹³⁰ Incluso mira con cierto desdén su condición de poeta: “No poseo la autosuficiencia intelectualista que alguno podría atribuirme, ni me siento investido de una misión importante” (*De la poesía*, 32).

lo que hemos analizado hasta ahora no se cierra todavía el problema de la oscuridad en la primera poesía de Montale, pues hay muchos otros factores involucrados. Para César Antonio Molina, el mero hecho de basarse en recuerdos de experiencias pasadas, “ese explicar lo que una vez existió y ya no existe, se convierte en hermetismo, en desconocimiento” (215-6). Marco Villorosi se refiere a la variedad de registros de esta poesía (“voci desuete, dialettismi, termini dotti e squisitamente letterari, linguaggio tecnico e settoriale” (75)), y su traductor Horacio Armani también manifiesta el problema que presentan las frecuentes menciones a objetos, plantas y animales de nombres poco conocidos. También advierte, al igual que otros críticos, respecto a las frecuentes alusiones privadas que complejizan una recepción directa y transparente, es decir, las claves específicas que sólo podría descifrar el autor y quizás la receptora (no olvidemos que la pulsión romántica de su poesía será una constante de toda su trayectoria). En estos casos, el lector queda en un plano de mero testigo diferido ante escenas cuyas coordenadas de tiempo y lugar son borradas no sólo en función de un pudor intimista, sino para no interferir en la fluidez del canto. Así lo entendía Piero Gadda Conti, en un artículo de 1934 dedicado a Ossi di seppia: “l’oscurità di alcune poesie non è mai volontaria, piuttosto è inevitabile, dato che il carattere di essenzialità della poesia (almeno come la si intende nel nostro secolo) fa escludere dal canto tutto ciò che è antefatto o didascalìa. La ‘situazione’ è sottaciuta: quella situazione -luogo, stagione, personaggi e loro rapporti- che una volta riempiva di sé i nove decimi dei componimenti in versi e’ chiariva le ragioni del canto” (en Contorbia, 105). Y para Alvaro Valentini se trata principalmente de un monólogo del poeta respecto a sus visiones del mundo, completamente filtradas: “a Montale occorre il segno della realtà pero *comunicare con se stesso*, per trarre dall’ indefinito il suo pensiero-stato d’animo e misurarne l’ampiezza, così come al poeta antico occorre il segno linguistico per comunicare con altri, per misurare su altri la risonanza del suo moto interiore. Il segno di Montale è dunque un ‘geroglifico’ che non tende alla comunicazione, è un oggetto reale assunto come parola in una lingua arbitraria ma coerente in base alla quale non accade che il poeta può parlare perché pensa ma (per dirla col Foscolo) può pensare perché parla...” (91). Se adelgazan, entonces, las marcas narrativas de los acontecimientos personales, y no sólo los de índole amorosa, sino vitales en general, con la vista puesta en el misterio subyacente que resulte

más significativo, como lo indica el propio Montale en sus versos: “Oh la favola onde s’esprime / la nostra vita, repente / si cangerà nella cupa storia che non si racconta!” (Huesos de sepia, 89)¹³¹. Evidentemente el hecho de publicar textos que en principio podrían haber permanecido sólo en el plano íntimo (en La bufera e altro hay una sección titulada precisamente “Madrigali Privati”) implica que el valor asignado por el poeta trasciende el del mensaje o recordatorio amoroso. Es más, para Giacomo Debenedetti el hecho de que esta poesía provenga de una vida específica y no una fabulada o alegórica, permitiría en definitiva un potencial de comunicación más amplio: “Di qui l’ermetismo: per il fatto che quelle apparizioni si riferiscono a una storia differente dalla nostra. Di qui, tuttavia la loro promessa, la loro potenziale decifrabilità in quanto trasmettono, in maniera intensamente suggestiva esperienza come le nostre, potenzialmente anche nostre, tutte verificabili al lume delle nostre storie di uomini” (en Eugenio Montale, 68). El mismo Montale defiende esta base subjetiva: “Lo que necesita un poeta es la búsqueda de una verdad puntual, no de una verdad general. Una verdad del poeta-sujeto que no reniegue la del hombre sujeto-empírico. Que cante lo que une al hombre a los demás hombres, pero no niegue lo que separa lo único e irrepetible” (De la poesía, 23-4).

En ese mismo texto (una “Entrevista imaginaria” publicada en 1946), Montale declaraba que “sabía distinguir entre descripción y poesía” (23) y que “Tenía muy fuerte el sentido de la diferencia que hay entre arte y documento” (27). De todos modos, ello no evita que en su primer libro existan algunas marcas específicas de lugares, y que en Le occasioni haya incorporado al final del conjunto un buen grupo de notas informativas (casi *turísticas*, me atravesaría a calificar...). Para Denis Ferraris, mediante este gesto Montale estaría dirigiéndose específicamente a un lector “simple”, preocupado de la referencia enciclopédicas, e incluso de ese modo lo estaría dejando de lado con aquellos datos que, a fin de cuentas, nada aportarían a la comprensión profunda de un texto polisémico (220). Pero también son muchos los exégetas que han destacado la estrecha cercanía entre esta poesía y los paisajes descritos, y es evidente que el propio autor la fomenta. Uno de ellos, Joaquín Arce, se apoya en esta premisa para deslindar su

¹³¹ “Oh, la fábula donde se expresa / nuestra vida, de pronto / se convertirá en la oscura historia que no se cuenta”.

pertenencia a una concepción purista: “no hay en él el gusto por la palabra esencial ni trata de lograr un discurso químicamente ‘puro’, ya que lo llena de un léxico macizo que, sobre todo en el primer libro, se identifica a menudo con una concreta realidad ambiental en la que predomina lo pétreo y lo áspero” (Eugenio Montale, 25). Para otros críticos, en cambio, el énfasis estaría en su capacidad de desprendimiento de la realidad. Con esa perspectiva, otro Gadda, el novelista Carlo Emilio, defendía en 1932 la esencialidad de esta poesía: “Poesia non è lungo discorso, non è cronaca e narrativa del perché e del come e del prima e del poi: è, piuttosto, sintesi e fulgurazione, dopo le brume o le nuvole ampie e rotonde del discorsivo. L’occhio deve prepararsi aperto, se vuol affisar questa fòlgora nell’attimo di sua verità: se lo chiudere per paura del difficile, vedrete le vene della vostra palpèbra, e soltanto quelle” (en Contorbìa, 105). César Antonio Molina considera que se trata de una palabra incondicionada, liberada de su función descriptiva, de sus significados vulgares: “Es la palabra que expresa los significados primordiales y, como tal, hermética, desconocida, incomprensible ya para el hombre moderno” (215). Coincide, pues, con la proposición de que la dificultad no se produciría tanto en el plano mismo del poema, sino en el del lector incapaz de adecuarse al lenguaje del poema. Así, para Silvio Ramat no sólo sería un hermetismo inevitable (como pensaba Pietro Gadda Conti), sino intencional: “se il testo montaliano non distraica una tale incertezza, questo avviene intenzionalmente, in omaggio cioè alla fiducia nella ricchezza molteplice dell’implicazione, che si corromperebbe in un suo eventuale esplicarsi oltre ogni dubbio. Il simbolo vuole *esser se stesso*, salvarsi dalla sua dissipazione descrittiva” (289-290).

Tras mi propia experiencia de lectura considero, sin embargo, que el punto de partida contemplativo detrás de los poemas paisajísticos de Montale no debe ser desdeñado, ya que incluso en sus momentos más abstractos no pierde de vista su referente. No se trata, como en otras etapas de la poesía contemporánea, de una poesía basada exclusivamente en el lenguaje; lo relevante, eso sí, es que su mirada a la naturaleza no estará fundada en la pretensión de una descripción simplista. Si así fuera, la dificultad de sus poemas se acabaría en el momento mismo en que el lector presenciara aquellos lugares..., pero, por el contrario, su energía reside en la posibilidad de interrogar al paisaje y hallar un paralelismo. Rosario Scrimieri lo explica inmejorablemente en su comentario a “I limoni”, al referirse una “poética de la epifanía”: no se trataría de

iluminaciones que estarían ocurriendo en la realidad externa y que el poeta estaría atento a *fotografiar*, sino de su capacidad “como constructor de momentos epifánicos a partir de la elaboración textual” (en su introducción a Montale, 37 poemas, 18), es decir, tributarios del artificio.

Un último apunte que quisiera sumar respecto a la primera poesía de Montale es la persistencia, más allá de las dificultades que hemos revisado, de un potencial comunicativo e incluso identificatorio con un determinado espíritu de época. Volviendo al poema “Non chiederci...”, es importante recalcar el “hoy” (“codesto solo oggi posiamo dirti”) allí indicado, como marca de un determinado punto al que han llegado la poesía y la historia. La carga de negatividad, no sólo a nivel de lenguaje, sino de un determinado panorama existencial, ha sido analizada con frecuencia por la crítica. Son constantes las imágenes de derrumbe, la atmósfera nublada y el peso del tedio y la desazón permiten a Luciano Anceschi considerarlo como un perfecto vocero de su época: “La via di Montale è la via della negazione. L’uomo deserto... il mondo senza significato... il nulla in cui viviamo... questa materia oscura dell’uomo d’oggi senza miti viene assunta da Montale con una tale concentrata forza interiore, con una così acuta e fulminea percezione della verità del tempo, con una così energica capacità di dare ai pensieri figure d’immagini, che egli fu subito una delle voci più significative, un poeta che, venendo dal cuore del tempo, vince il tempo, va oltre il tempo, il segno di una situazione” (226). No estaría de más precisar, en todo caso, que Montale no pretende denunciar una situación política o social específica, sino hacerse eco de un tipo de sentimientos más amplios: “El argumento de mi poesía (y creo de toda poesía posible) es la condición humana considerada en sí misma; no éste o aquél acontecimiento histórico” (De la poesía, 32). Carmelo Distante, por su parte, opina: “Chie legge questi e tanti altri versi degli Ossi di seppia non può non concludere che Montale nel suo primo libro poetico volle darci un’immagine del mondo quanto mai oscura e contorta e nell’essenza indecifrabile” (38). Este punto me parece importante, porque pone en evidencia que parte del problema radica en la dificultad del hombre para comprender el mundo, de la que la oscuridad propia de estos poemas terminaría siendo un eco. Volvemos, así, a la perspectiva con la que juzgábamos su sonoridad más dura como un elemento que reforzaba la expresividad, y podríamos añadir que la constante imprecisión o indeterminación de muchos de sus textos, o la mezcla en

ellos de observaciones con digresiones, si bien le resta capacidad *ilustrativa*, le suma fuerza a un mensaje que, en definitiva, no se compone solamente del retrato de mujeres amadas o paisajes, sino de la confrontación del pensamiento y la mirada del poeta (y sus compañeros espirituales) respecto a la realidad. Molina plantea que “estando en el mundo y en contradicción con él, la materia de su inspiración (la materia de inspiración de tantos artistas) no puede ser otra que ese choque” (214), y Jaime Siles, a propósito de Las ocasiones, comentaba que “el hermetismo de Montale es un modo de poetizar la sorpresa del yo ante el hecho del mundo, pero de un yo que no llega a integrarse en el mundo, y de un mundo que no llega a constituirse en todo sino en partes de partes tan fragmentarias y tan fragmentadas como las imágenes de sí mismo que nunca logra recomponer el propio yo” (“Revuelta vastedad”). La forma rota de sus poemas, en consecuencia, obedecería a una necesidad propia de su talante y de su visión de la labor poética. Ya lo decía Montale en 1951: “Habiendo sentido desde que nací una total desarmonía con la realidad que me rodeaba, la materia de mi inspiración no podía ser sino *esa* desarmonía (...) se trata de una inadaptabilidad, de un *maladjustment* psicológico y moral que es propio de todas las naturalezas poéticas (De la poesía, 34-5), y luego en 1962: “toda gran poesía nace de una crisis espiritual de la cual el poeta puede incluso no ser consciente. Pero más que de crisis (palabra ya sospechosa) yo hablaría de una insatisfacción, de un vacío interior que la exoresión alcanzada, provisionalmente, colma. Pero éste es el terreno del que nace toda gran obra” (64). Por eso, más que hablar de iluminación (“No emplearía esta palabra, porque cuando escribí mis poemas me hallaba en un estado de abulia, de apatía”), prefiere hablar de “una liberación, una especie de parto” (en entrevista con Armani, en su Antología, 143). Alfonso Alegre va más allá y considera que “el mensaje último de esta poesía no es pesimista, pues en la intensidad de la contemplación el poeta consigue que el lector se sienta parte de la belleza desértica y desolada que el poema convoca. El vacío existencial del que nace el poema se colma plenamente en la materialidad de la expresión alcanzada” (en su prólogo a Las ocasiones, 14). El problema y su solución se encontrarían en el mismo punto: la naturaleza del lenguaje poético, que permite escarbar en la profundidad de los problemas reales y a la vez aislarlos y convertirlos en objetos estéticos, susceptibles incluso de aliviar a quienes los comparten y, por añadidura, al poeta. Él mismo, en su artículo “Hablemos de hermetismo”, de 1940, se refería a aquellas

poesías “*que no se entienden* y sin embargo piden de modo evidente ser entendidas, es decir, ser juzgadas como obras de arte, como obras de efectiva comunicación” (De la poesía, 96), y no me cabe duda que las suyas reclaman esa condición.

No podemos olvidar, finalmente, que Montale fue enfático en defender la especificidad del lenguaje poético y en criticar a quienes pretendían ocuparlo de un modo populista: “Desde hace muchos años la poesía se va volviendo más un medio de conocimiento que de representación. A menudo se le exige un destino diferente y se quisiera volver a verla en la calle. Pero los que se abocan y bajan al ágora pronto son silbados” (De la poesía, 23). Muchos años antes, en 1917, había defendido la oscuridad que nace de la sinceridad: “Quando si comprenderà che ogni artista *individuale e sincero* non può fare a meno di essere ‘*bizzaro*’, ‘*oscuro*’ e ‘*barocco*’” (en Mileschi, 261). Con todo esto en mente, creo que el poema escogido por Montale como “In limine” de Ossi di seppia puede ser leído como un intento de establecer, a partir del reconocimiento de una dificultad intrínseca, el contacto y fraternidad con aquellos que comparten su situación: “Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l’ho pregato, - ora la sete / mi sarà lieve meno acre la ruggine...” (Huesos de seppia, 20)¹³². Por lo mismo, creo que una recepción más profunda de esta poesía no depende tanto de desactivar su condición hermética rebuscando los datos de cada alusión allí incluida, sino que es preferible considerar su oscuridad y su desarmonía como las marcas de un sentimiento que desea expresarse de una manera más verdadera.

Ya se señalaba que entre las dos partes de la obra poética de Montale existe un cambio relevante; así lo explica Joaquín Arce: “De una sintaxis densa, elíptica, interferida por ocultas o arcanas alusiones a fechas, personas o lugares, ajenos o ignotos al lector, con un léxico difícil y no convencional en el lenguaje de la tradición lírica, se pasa a unos ritmos planos, de construcciones lineales, a un tratamiento directo del mundo, a una actitud abiertamente desmitificadora e irónica, sin que ello reste nada a su riqueza de sugerencias” (Eugenio Montale, 22). En todo caso, según cita Rebecca West, Montale comentaba que no notaba una diferencia tan radical: “i primi tre libri sono scritti in frac,

¹³² “Busca una malla rota en la red / que nos oprime, ¡salta fuera, huye! / Ve, por ti lo he pedido; ahora la sed / me será leve, menos acre la herrumbre...”.

gli altri in pigiama, o diciamo in abito da passeggio” (en Wedel de Stasio y otros, 146), o, como señala en una entrevista de 1975 referida por Rosario Scrimieri, “He escrito un solo libro del que primero he dado el *recto* y ahora doy el *verso*” (en Montale, 37 poemas, 10). Creo que si volvemos a valorar el empeño comunicativo de sus primeros libros, podremos concordar que las etapas de su trayectoria son sólo diversos modos de perseguir una misma empatía.

4. Salvatore Quasimodo.

Si al referirnos a Ungaretti suele recordarse un poema que habla de iluminación (“Mattina”), con Salvatore Quasimodo podríamos pensar de inmediato en otro breve texto que opera como su reverso: “Ognuno sta sola sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera” (Poesías completas, 22)¹³³. Esos versos, que abren su primera publicación (Acque e terre, de 1930), nos traen de vuelta a esa combinación de luz y sombra que también aparecía en Ungaretti, poniendo el énfasis precisamente en el repentino oscurecimiento que sobreviene con frecuencia en el curso de estas composiciones. Estas referencias son las favoritas a la hora de remarcar un temple angustiado: “Mi trovi deserto, Signore, / nel tuo giorno, / serrato ad ogni luce” (40)¹³⁴; “Uguale raggio mi chiude / in un centro di buio, / ed è vano ch’io evada” (42)¹³⁵, que a veces se convierte incluso en un “Dolore di chose che ignoro” (46)¹³⁶. El proceso que se lleva a cabo en algunos de estos poemas tiene cierto parentesco con los de Montale, en el sentido que se nutren en el recuerdo de lugares específicos, los paisajes de la Sicilia natal en su caso, que había dejado a los 18 años. “Vento a Tíndari” así lo ejemplifica: escribiendo desde una tierra lejana “ove ogni giorno affondo / e segrete sillabe nutro” (24)¹³⁷, da cuenta de una búsqueda de armonía que se ha trocado “in ansia precoce di morire; / e ogni amore è schermo alla tristezza, / tacito passo nel buio” (24-6)¹³⁸. Pero a diferencia del genovés, Quasimodo se mueve en un ámbito de imprecisión aún mayor, pues el modo en que relaciona el ámbito exterior con el interior no es de paralelismo, sino derechamente de síntesis, con procedimientos que recuerdan más al creacionismo o al ultraísmo. Un ejemplo: el poema “Rifugio d’uccelli notturni”, que se abre con la descripción de un nido en un árbol, se resuelve en una imagen que trasciende la alegoría: “Ha pure un suo nido il mio cuore / sospeso nel buio, una voce; / sta pure in ascolto, la notte” (70)¹³⁹. Del mismo modo, en “Albero” primero se establece una comparación (“Da

¹³³ “Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra / traspasado por un rayo de sol: / y de pronto anochece” (23; ésta y las demás traducciones de Quasimodo pertenecen a Antonio Colinas).

¹³⁴ “Desierto me encuentras, Señor / en tu día / cerrado a toda luz” (41).

¹³⁵ “Simétrico rayo me encierra / en un centro de oscuridad, / y vano es que me evada” (43).

¹³⁶ “Dolor de cosas que ignoro” (47).

¹³⁷ “en la que cada día me hundo / y en la que nutro sílabas secretas” (25).

¹³⁸ “en ansia precoz de morir; y todo amor es reflejo de tristeza, tácito paso en la oscuridad” (25-7).

¹³⁹ “También mi corazón tiene su nido colgando en lo oscuro, una voz; también él está escuchando la noche” (71).

te un'ombra si scioglie / che par morta la mia" (32)¹⁴⁰) que luego deriva en contraposición (terra e sole e dolce dono c'acqua / t'ha fatto nuova ogni fronda, mentr'io mi piego secco"¹⁴¹, para finalizar definitivamente en transmutación: "e sul mio vio tocco la tua scorza"¹⁴²). Esta movilidad entre los dos planos, sumada a la elección de finales más sorprendidos y abiertos, acentúan los rasgos herméticos de Quasimodo ya en esta primera colección, que el propio Montale así reseñaba: "Il libro del Quasimodo non è di quelli che si rivelano senza difficoltà" (*Sulla poesia*, 228). A pesar de su dificultad, sin embargo, su recepción crítica fue positiva, ya que aparecía en un campo propicio; cinco años antes se había publicado la antología *Poeti d'oggi*, preparada por Giovanni Papini y Pietro Pancrazi, en la que la tendencia del hermetismo ya comenzaba a ganar su espacio.

Su segundo libro, *Òboe sommerso* (1932), profundiza los rasgos señalados. Se insiste en el pesimismo expresado en paradojas de filiación petrarquista ("me stesso brucato dal patire / che m'asserena, profondità d'amore" (*Poesías completas*, 130)¹⁴³), y, las más de las veces, unido a un tono irracionalista ("Il primo tuo uomo / non sa, ma dolora" (112)¹⁴⁴). Nuevamente se da la fusión de sus sentimientos con la naturaleza ("in me si fa sera" (78)¹⁴⁵; "In me un albero oscilla / da assonnata riva" (80)¹⁴⁶; "la mia tristezza / d'albero malnato" (118)¹⁴⁷; "da secoli l'erba riposa / il suo cuore con me" (86)¹⁴⁸), que utiliza para ilustrar hiperbólicamente la desolación: "il cuore trasmigra / ed io son gerbido, // e i giorni una maceria" (78)¹⁴⁹. Como señala Stelio Cro, se produce una metamorfosis entre poeta y tierra, "in which even human organs are identified with plants or with the mysterious biological process of nature, with a psychological counterpoint of archaic memories" (en Wedel de Stasio, 212). Es más, por momento esta relación se da vuelta y la naturaleza se confunde en un solo lenguaje: "sospirar d'acque / che la notte confuse alle parole" (*Poesías completas*, 150)¹⁵⁰. En cualquier caso, la fuerza de estas

¹⁴⁰ "De ti se desprende una sombra / que parece la mía muerta" (33).

¹⁴¹ "tierra y sol y dulce don de agua / han renovado tus frondas, / mientras yo me doblo y seco".

¹⁴² "y en mi rostro toco tu corteza".

¹⁴³ "carcomido yo mismo del sufrir / que me serena, hondura de amor" (131).

¹⁴⁴ "Tu primer hombre / no sabe, pero sufre" (113).

¹⁴⁵ "anochece en mí" (79).

¹⁴⁶ "En mí oscila un árbol / desde orilla somnolienta" (81).

¹⁴⁷ "mi tristeza / de árbol deforme" (119).

¹⁴⁸ "hace siglos que la tierra reposa / su corazón conmigo" (87).

¹⁴⁹ "el corazón trasmigra / y yo me siento yermo, // y escombros son los días" (79).

¹⁵⁰ "suspitar de aguas / que la noche confunde con palabras" (151).

imágenes, como se observa, radica en la mayor distancia entre los elementos que la conforman, con lo que su potencial *traducción* a elementos específicos de la realidad comienza a perderse, al tiempo que su expresividad crece. Esta fuerza también aumenta en la medida que, como apunta Ramat, recurre a las contradicciones, sinestias y transposiciones analógicas para renegar de la lógica convencional del lenguaje (22). Por otra parte, se evidencia una mirada crítica hacia el lenguaje; un canto a la belleza puede finalizar abruptamente (“Ma se ti prendo, ecco: parola tu pure mi sei e tristezza” (90)¹⁵¹), y, unas páginas más adelante, se reconoce que “Non altro ora consola / che il silenzio” (132)¹⁵². La estrategia de Quasimodo, entonces, tiende a cargar su escritura no sólo con el peso del pesimismo, sino también con la conciencia de su inutilidad específica, para transmitirlo directamente, y es por ello que busca expresarla, como última salida, mediante estructuras descoyuntadas.

Hay también otra marca relevante que domina los poemas de este conjunto, y que se evidencia desde el título: las imágenes referidas a la ausencia y al ocultamiento aparecen constantemente desde las menciones a naufragios y ruinas marinas (“Città d’isola / sommersa nel mio cuore” (88)¹⁵³) que operan como imagen del sujeto buceando en su propio interior, al sueño, el abandono, la dispersión, el autoexilio (“mi nascondo nelle perdute cose” (120)¹⁵⁴, “M’esilio” (96); “Lievita la mia vita di caduto, / esilio morituro” (108)¹⁵⁵) como formas de escisión. Predominan también las imágenes funerarias (urnas, sepulturas, reliquias), como señal del paso del tiempo que va cubriendo los recuerdos, y se tiende un paralelo con la acción del mar y de la noche (“Dammi vita nascosta, / e se non sai me pure occulta, / notte aereo mare” (130)¹⁵⁶), llegando a imágenes extremas de impotencia: “Camminano angeli, muti / con me; non hanno respiro le cose; / in pietra mutata ogni voce, / silenzio di cieli sepolti” (112)¹⁵⁷. Este paradójico entierro a campo abierto reafirma una vez más la fusión de planos, y allí se esconde, quizás, la posibilidad de romper con el olvido y el dolor. “Un sepolto in me canta”

¹⁵¹ Mas he aquí que si te tomo, / para mí te conviertes en palabra, en tristeza” (91).

¹⁵² “No nos consuena ahora / si no es el silencio” (133).

¹⁵³ “Ciudad de la isla / sumergida en mi corazón” (89).

¹⁵⁴ “me oculto en las cosas perdidas” (121).

¹⁵⁵ “Fermenta mi vida de derrotado, / exilio moribundo” (109).

¹⁵⁶ “Dame una vida oculta, / y si no sabes, ocúltame igualmente, / noche aéreo mar” (131).

¹⁵⁷ “Ángeles mudos caminan / conmigo; no respiran las cosas; / en piedra se ha mudado toda voz, / silencio de cielos sepultos” (113).

(96)¹⁵⁸, uno de sus títulos memorables, da la señal de que es posible que la voz, al igual que las melodías del oboe sumergido, traspase esas barreras y permita que la memoria pueda traslucir sobre el fondo de la oscuridad. Pero si el lugar desde el que habla está cubierto por veladuras y el tránsito necesario para emerger es tortuoso, ya no se le puede exigir una dicción clara. El poeta debe tomar energías adicionales y olvidar sus límites para expandir su voz y su conciencia, y es por ese motivo que deriva en una hipersensibilidad tremendista (“Nessuna cosa muore, / che in me non viva” (138)¹⁵⁹; “d’ogni dolore / son fatto primo nato” (154)¹⁶⁰) e incontrolable, al pedir piedad “del nostro cuore / delle vene aperte / sulla terra” (104)¹⁶¹.

Ese mismo año, Salvatore Pugliati ocupaba un poema de Quasimodo para ejemplificar el hermetismo de su época: “La poesia moderna offre, in genere, notevoli difficoltà di interpretazione, che hanno dato luogo a due atteggiamenti opposti, entrambi anticritici: tutta la poesia moderna, perché difficile, è poesia; o, al contrario, tutta, perché difficile, non è poesia” (en Finzi, 36). Como señalaba hace algunas páginas, hacia fines de la década de los ’30 sobrevino una producción aún mayor de otros poetas y críticos dentro de esta corriente, y su presencia provocó encendidos debates, como documenta acuciosamente Silvio Ramat en su *L’ermetismo*. Carlo Bo, en “Nozione nella Poesia”, se defendía de las acusaciones de egoísmo planteando que la pretendida claridad que otros poetas buscaban no sería más que un engaño y un facilismo (en Ramat, 563), y en la misma línea Mario Luzi señala que su búsqueda expresiva no es un mero capricho: “La difficoltà o come piace dire, la oscurità del ‘moderno’ consiste specialmente in questa fedeltà continua alla vita fatale e alle fonti poetiche che la significarono” (en Ramat, 541). Bo también insiste en el carácter interrogativo de esta poesía: “La poesia ha inizio dalla realtà comune interrogata, da un rapporto che va oltre le sensazioni e non deve arrestarsi al sentimento: la poesia continua nella strada irreperibile, sconosciuta, aperta dall’interrogativo, da quello stato iniziale e inevitabile di attesa” (en Ramat, 561), y Macrì la despoja de una posible funcionalidad: “ancore una volta ripetiamo che questa

¹⁵⁸ “Canta en mí un enterrado” (97).

¹⁵⁹ “ninguna cosa muere / que no viva en mí” (139).

¹⁶⁰ “de todo dolor / soy el primero en sufrirlo” (155).

¹⁶¹ “de nuestro corazón / de las venas abiertas / sobre la tierra” (105).

letteratura proposta non serve per conoscere ma è essa stessa una conoscenza” (en Ramat, 559). Adriano Tilgher va más allá: “Dal punto di vista ermetico si tratta non tanto di comprendere quanto di fare. L’ermetismo non è una filosofia, è una prassi, un’opera, la ‘grande opera’” (584). A pesar de esta tendencia hacia una poesía alejada de fáciles recetas, la mayoría de los poetas contemporáneos leyó la marcha de los acontecimientos (fascismo, Segunda Guerra Mundial) como un llamado a una participación más directa con sus lectores y una búsqueda de mayor narratividad y realismo.

Si bien Quasimodo no se inscribe completamente en esta categoría, de todos modos sufre un cambio similar al de Ungaretti y Montale. Como es previsible, este proceso es discutido en variados términos: Macrì lo califica como “el caso mayor y más contagioso de evasión del hermetismo” (Proceso contra el hermetismo, 32-3), mientras que algunos como Alberto Frattini ven una continuidad (en Finzi, 240), y otros, como Herbert Frenzel, lo celebran ligándolo a Neruda y Brecht, “La poesia contemporanea deve essere ‘semplice’, non prosastica, ma spontanea e aperta alla comprensione degli uomini. Si deve sviluppare un ‘linguaggio del reale’” (en Finzi, 482). También José Agustín Goytisolo llega a valorar su irrupción “como la voz auténtica y realista del hombre que sabe que su destino es esta vida, y que está en sus manos el modificarla, para bien o para mal” (Quasimodo, Veinticinco poemas, 13).

En 1946, Quasimodo mostraba cierta resignación y separaba los roles del hombre y el poeta: “Il poeta non può consolare nessuno, non può ‘abituare’ l’uomo all’idea della morte, non può far diminuire la sua sofferenza fisica, non può promettere un eden, né un inferno più mite. Il poeta esprime se stesso, un uomo, l’uomo (se volete) para la della società in cui vive, grida se deve gridare, anche: e se uno canta il dolore e l’altro la colata di ghisa che precipita dall’altoforno o la passeggiata d’un operaio con la ragazza, chi dei due è nella verità? Parliamo di poeti, quindi tutti e due” (Poesia e discorsi sulla poesia, 267). Pero en su “Discorso sulla poesia”, de 1953, muestra otra receptividad: “la guerra muta la vita morale d’un popolo, e l’uomo, al suo ritorno, non trova più misure di certezza in un *modus* di vita interno, dimenticato o ironizzato durante le sue prove con la morte” (281). Aquí busca una resolución más clara y sostiene que el poeta debe hacerse cargo de su responsabilidad ética y no renegar de sus circunstancias: “un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra; in un tempo esatto, definito

políticamente. E poesia è libertà e verità de quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento” (291). Al leer libros como Giorno dopo giorno (1947) o La vita non è sogno (1949), por ejemplo, si bien es innegable una menor dificultad de comprensión, tampoco encontraremos poesía facilista o panfletaria, ya que persisten la mayoría de los rasgos estilísticos anteriores, especialmente las imágenes que relacionan aspectos emotivos con la mirada a la naturaleza, pero usados con una dirección más definida y de menor estridencia. Como advierte Antonio Colinas, Quasimodo “no hará nunca en un realismo prosaico e intrascendente” (en su introducción a Quasimodo, Poesías completas, 13). A juicio de Carlo Bo tampoco se trata de un relajo en la escritura, sino de un proceso más complejo: preocupado de encontrar símbolos más duraderos e incorruptibles (“sentì che bisognava dare non tanto dei nuovi contenuti quanto dei contenuti aperti verso l’immagine dell’uomo” (en su prefacio a Poesie e discorsi sulla poesia, xv)), se embarca en un proceso de mayor precisión y contraste, de clarificación, de desnudez más que pureza, “e per nudo intendiamo un poeta che corresponde senza alterazioni o camuffamenti a quello che era l’uomo” (xviii). Esta apertura, a mi juicio, no se debería solamente a una mayor concentración en el contexto circunstancial de esos años (como ocurre en “Notizia di Cronaca” (396), poema elaborado a partir de un suceso aparecido en el periódico), sino además a esa tendencia al desborde que ya se observaba en su primera poesía y que, si bien en estos casos no afecta al plano formal (ya decía que tiende a una lírica más equilibrada y *clásica*, según la califican muchos), se confirma en la ampliación de su canto más allá de sus sufrimientos individuales, en pos de una identificación colectiva.

“La pesadilla del hermetismo lírico y crítico ha huído, huído la obsesión de las locas aventuras y de los pasos obligados: simbolismo, impresionismo, expresionismo, cubismo, y demás accidentes de ese género, ¡puah!”; así celebra el a mediados de siglo el crítico Aldo Capasso (en Macrì, Proceso contra el hermetismo, 10), quien, luego de reconocer que era históricamente inevitable que también en Italia el irracionalismo de principios de siglo mostrara sus frutos, se empeña en valorar la tendencia hacia una mayor clarificación de los herméticos como Ungaretti. El panorama de posguerra, ya lo sabemos, se torna adverso para una revalorización de una propuesta como la del

hermetismo de las décadas precedentes, y frente a ataques como éste o el ya citado de Adolfo Diana, Oreste Macrì sale al paso, y reprocha a las nuevas generaciones el copiar sin mayor reflexión la poesía comprometida que ya desarrollaran antes ingleses o españoles como Rafael Alberti: “aún les queda comprender que nuestra generación ha machacado y asimilado, dispuesta para ser entregada a su generación de ellos, esa planetaria experiencia poética que confusa y empíricamente se esfuerzan por remedar” (39). En efecto, ése es también el panorama que describe precisamente en Francia Albert Béguin: luego de un período en que los poetas se mostraban solitarios y se les reprochaba su hermetismo, al verse obligados a padecer los mismos sufrimientos que el resto del pueblo comprendieron que sus tormentos no eran únicos sino compartidos, y tendieron a una comunicación más directa. Pasado un tiempo, sin embargo, “parece que despertamos de una ilusión, que tomamos conciencia de las necesidades formales del arte y recordamos las búsquedas anteriores” (Creación y destino I, 174-5). Es más, luego de la Segunda Guerra el propio Tzara cita los trabajos de J. R. Block, que prueban que “los poetas, aparentemente los más oscuros, han encontrado durante la resistencia la expresión justa del alma popular” (Tzara, El surrealismo de hoy, 44). La ecuación entre facilidad y empatía, entonces, pareciera no ser tan exacta como algunos quisieran¹⁶². Y es por eso que, volviendo a Macrì, este crítico pretende que los jóvenes rescaten el esfuerzo expresivo de sus predecesores: “En esta lucha, pero que es tensión y dialéctica de generaciones, se juega el destino de la propia poesía, y es pueril y ridículo inhibir a la generación precedente las mismas instancias que más ampliamente ella ha iluminado y afinado a través de un proceso de dolor y de crisis, pero también de estudio, de ciencia literaria, de *¡trabajo literario!*” (39).

Más allá de que un mayor o menor trabajo con los versos no es en sí mismo una garantía de calidad, me interesa citar, en esta supuesta tensión entre una poesía comprometida y otra evasiva, otro planteamiento que destaca la importancia del rigor. Carmelo Distante considera ociosa esta polémica y refuta el supuesto evasionismo de estos poetas: “La verità è, invece, che nel rigore formale della poesia ermetica si veniva

¹⁶² Dentro de esta discusión quisiera destacar el interesante capítulo que Raúl Gustavo Aguirre dedica en Poéticas del siglo XX al problema de la poesía política, en el que desactiva las miradas simplistas sobre la posible claridad de su mensaje, y criticando la falta de espontaneidad y honestidad que implicaría predeterminar un tipo de público y los presuntos efectos automáticos en su respuesta.

ad esprimersi forse la più alta esigenza delle letterature novecentesca in Italia: quella di non tradire la parola poetica come espressione di verità assoluta, che era l'ultima roccaforte che restava di difendere all'uomo del nostro secolo" (41-2). Comparto esta perspectiva porque pone la mirada en el aspecto decisivo que debería exigérsele al compromiso de un poeta, el de defender no sólo causas políticas o de cualquier otra índole, sino fundamentalmente mantener a salvo la entereza de sus palabras. Ésta es la fuerza que Ungaretti, Montale y Quasimodo fueron capaces de mostrar en las diversas etapas de su trayectoria, y el mejor ejemplo es que la densa expresión de sus primeros libros aún mantiene viva su comunicación.

5. Poesía pura y hermetismo.

He dejado para el final de este capítulo la relación que en muchas ocasiones se ha establecido entre el hermetismo italiano y la llamada poesía pura. Este término, en efecto, fue una de las tantas etiquetas que atravesó el espacio aéreo de la poesía en la década de los '20, emitiendo, eso sí, un aura más conservadora, menos ligada a las experimentaciones vanguardistas, pero que intenta rescatar una esencia de la poesía que amenazaba perderse. A pesar de que los poetas aquí comentados ya tenían suficiente con la denominación de herméticos, ello no impidió que muchas veces se le colgara la del purismo; así lo hace Giusso (en Ramat, 7), criticando a partir de Ungaretti que los poetas puros parecieran no padecer ninguno de los sufrimientos que cualquier otro humano, y que por ello el público no se acerca a ellos como a otros poetas impuros (cuyos nombres, a decir verdad, hoy se recuerdan mucho menos que los de los poetas que aquí nos ocupan). Es cierto, en todo caso, que algunos elementos de la poética de Ungaretti podrían dar pie a comparaciones de ese tipo, en el sentido que se observa una tendencia a la máxima concentración posible, una poesía absoluta, como la llama Carmelo Distante (29), o limpia, desnuda y esencial, según otros críticos citados páginas atrás. Pero esas características no son específicamente las que se estaban teniendo en cuenta con tal concepto, sino más bien una poesía en la que la preocupación por la armonía sonora ocupara la primera prioridad. A ella alude específicamente Montale cuando habla de su propia tendencia a la pureza, que tampoco concuerda con aquella: “No pensé en una lírica pura en el sentido que ésta tuvo luego entre nosotros, en un juego de sugerencias sonoras, sino más bien en un fruto que debía contener sus motivos sin revelarlos, o mejor sin ostentarlos” (*De la poesía*, 28), y más adelante se congratula, también, al comprobar que dicha corriente ha perdido fuerza y que “la impureza, echada por la puerta, vuelve a entrar por la ventana. ¡Por fortuna!” (99). Quasimodo también considera la pureza en sus propios términos: “la purezza della poesia di cui s'è parlato tanto in questi anni, non è stata da me intesa come eredità del decadentismo, ma in funzione del suo linguaggio diretto e concreto” (*Poesie e discorsi sulla poesia*, 278-9). A pesar de estos claros desmarques, se ha insistido en la asociación entre el hermetismo italiano y poesía pura, quizás por algunas relaciones específicas entre sus autores (la introducción que Ungaretti escribió a la traducción de *Eupalinos* de Valéry en 1932 o las traducciones mutuas entre

Montale y Jorge Guillén, por ejemplo), o con el intento de ligarlos a una corriente más amplia a nivel europeo, como hacía Macrì y, entre otros, Friedrich: “el nombre de hermetismo es la forma italiana de la *poésie pure*” (234). De todos modos, pienso que vale la pena recoger este debate ya que siempre aparece atravesado por la problemática de la dificultad de recepción que aquí nos ocupa, y me interesa particularmente para poder vincularla al desarrollo de esta problemática en Europa e Hispanoamérica.

Las reflexiones en torno a lo que luego se llamó “poesía pura” surgen bastantes décadas antes, a partir de las principales aportaciones críticas de Edgar Allan Poe, “The philosophy of composition” (1846) y “The Poetic Principle” (1849). En ambos textos se preocupa de clarificar que los fines del poema son primordialmente estéticos y no didácticos: “I designate Beauty as the province of the poem” (en Shapiro, 6), dice en el primero de ellos, y en el posterior ensayo clarifica aún más su cambio de paradigma: “We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem's sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true poetic dignity and force:- but the simple fact is that would we but permit ourselves to look into our own souls we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble, than this very poem, this poem per se, this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake” (17). Es relevante, también, la definición que en ese mismo texto hace de la poesía: “I would define, in brief, the Poetry of words as *The Rhythmical Creation of Beauty*. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth” (19), reivindicando esta autosuficiencia a partir de la cercanía que tendría la lírica con la música. La mejor prueba la daba el propio Poe al referirse a la escritura de su poema “The Raven” y señalar en qué medida su composición se guió por la elección de palabras no a partir de su significado, sino de su sonido. Así lo valora Friedrich: “La innovación de Poe consiste en invertir el orden de los actos poéticos, según venía aceptándose de estéticas anteriores. Lo que parece ser el resultado, es decir, la ‘forma’, es el origen del poema; lo que parece ser el origen, es decir, el ‘contenido’, es el resultado” (68).

Baudelaire tradujo el primer ensayo y parte del segundo, y fomentó también el desarrollo de estas ideas en Europa, proponiendo una poesía sin más objeto que ella misma, cuyas huellas son fácilmente reconocibles en el simbolismo de fines de siglo XIX. Aquí se abre, para Friedrich, una de las vetas principales de la poesía moderna: “Una poesía cuyo ideal es vacuo se escapa de la realidad por medio de la creación de una esfera de misterio incomprensible. Así puede buscar todavía mayor apoyo en la magia del lenguaje, por cuanto al operar con las posibilidades sonoras y asociativas de la palabra se descubren otros contenidos de sentido oscuro, pero al mismo tiempo también misteriosas fuerzas mágicas de la pura sonoridad” (70). La poesía de Mallarmé, sin duda, es una de las culminaciones de esta búsqueda, pero no agota el desarrollo de esta tendencia que no sólo enfrentaba a las pretensiones didácticas con un lenguaje poético autónomo (proceso que, como ya se ha mencionado, se venía dando desde fines del Renacimiento), sino que además se contrapondría a las pretensiones realistas y naturalistas de la literatura del cambio de siglo y los posteriores propósitos políticos que muchos literatos intentaron conjugar.

En 1901, Andrew Cecil Bradley dicta su conferencia “Poetry for Poetry’s Sake”, en la que precisamente profundiza en el valor intrínseco de la poesía: “this experience is an end in itself” (4) y para defender su autonomía recurre a argumentos similares a aquellos de los posteriores vanguardistas: “For its nature is to be not a part, nor yet a copy, of the real world (as we commonly understand that phrase), but to be a world by itself, independent, complete, autonomous” (5). Luego revisa con bastante detalle las probables acusaciones de formalismo, y las rebate indicando que el problema estaría más bien en la separación artificiosa entre forma y fondo, que sólo puede darse como un análisis a posteriori de la experiencia poética. En esa adecuación residiría justamente la pureza poética: “When poetry answers to its idea and is purely or almost purely poetic, we find the identity of form and content; and the degree of purity attained may be tested by the degree in which we feel it hopeless to convey the effect of a poem or passage in any form but its own” (19). Sería, entonces, la resistencia que un poema ofrece a la readecuación de su mensaje la garantía de su pureza: al cambiar una palabra por su sinónimo se alteraría todo su equilibrio interno, porque si bien el significado se mantendría, se producirían cambios a nivel de ritmo y sonido, por ejemplo (y también

viceversa). Por lo mismo, además, el poema se ofrece como un proceso mediante el cual el poeta sólo conoce con exactitud lo que quería decir una vez que ha finalizado la escritura. Una vez más, la conclusión que podemos obtener de esta posición es que el tipo de recepción implícita debería incluir todos esos planos, es decir, no limitarse a aprehender *de qué trata* el poema. Y la división entre claridad y oscuridad, entonces, se vuelve más ambigua.

La discusión se torna, sin embargo, mucho más álgida en la década de los '20, paralelamente al surgimiento de Ungaretti y Montale. El principal eje se da en Francia, en torno a la figura de Paul Valéry. Antes de revisar sus comentarios, quisiera fijar la mirada en uno de sus peculiares defensores, el abate Brémond, quien dicta en 1925 una conferencia titulada "La poesía pura". En ella opone al racionalismo una suerte de misticismo de lo inefable: "Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa que denominamos poesía pura" (14). Esa pureza se obtendría mediante el despojamiento de todo aquello que es propio de la prosa (éste es un punto en el que coincide e incluso supera a Bradley), o sea "todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva (...), el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente. Para enseñar, relatar, pintar, producir un estremecimiento o arrancar lágrimas, basta sobradamente la prosa, que tiene allí su objeto natural" (19). Uno de los efectos de este despojamiento involucra específicamente la comprensión *directa* de un poema, es decir, la posibilidad de asirse a una anécdota o un argumento específico, y esa ausencia es la que celebra Brémond como apertura a otro tipo de placer estético. Así lo verifica desde la perspectiva de un poeta: "'Mis sonetos', confiesa alegremente Gérard de Nerval, 'no son por cierto más oscuros que la metafísica de Hegel . . . y perderían encanto al ser explicados, si la cosa fuera posible.' ¿Nos impide eso recitarlos con fervor?" (16-7), y del lector: "para leer un poema como se debe -es decir, poéticamente-, no basta ni es siempre necesario aprehender su sentido. Una campesina bien nacida se entrega sin esfuerzo a la poesía de los salmos latinos, aún sin

ser cantados, y más de un niño ha saboreado la primera égloga antes de haberla entendido” (16). Al igual que sus predecesores, por cierto, vuelve sobre la relación entre poesía y música, y pasa de largo valiéndose de la famosa declaración de Pater para marcar su dirección mística: “Si hay que creer a Walter Pater, ‘todas las artes aspirarían a reunirse en la música’. No, todas ellas aspiran, cada una mediante los mágicos intermediarios que le son propias -las palabras, las notas, los colores, las líneas-, todas ellas aspiran a reunirse en la plegaria” (23-4).

Esta conferencia, cuyo fin habría sido allanar el camino a Valéry para su ingreso en la Academia, dio pie a una polémica en la que, sin embargo, el propio Valéry no tomó una parte muy activa, pero ello no evita su importancia en esta conceptualización y en la asociación de su nombre al de este tipo de poesía. Aunque no es éste el lugar para analizar en toda su vastedad su pensamiento crítico, sí me interesa reunir algunas de las líneas que apuntan a la poesía pura y la oscuridad. Valéry reconoce la paternidad de Poe y Baudelaire sobre el simbolismo, cuya función básica fue “recuperar sus bienes de la Música” (Teoría poética y estética, 14), y de ese propósito serían consecuencia las dificultades de recepción que tuvieron sus miembros: la oscuridad, los caprichos rítmicos y de vocabulario, etc. Pero este ideal absoluto era evidentemente inalcanzable, y así lo clarifica: “Si lo consiguiera, se trataría de *Poesía pura*. Una denominación que ha sido muy criticada. Quienes me la han reprochado han olvidado que yo había escrito que la poesía pura no era más que un límite situado en el infinito, un ideal de la potencia de belleza del lenguaje... Lo que importa es la dirección, la tendencia hacia la obra pura” (Estudios literarios, 247). Esta dirección es la que se obtiene, como ya lo repetía Brémond, en una diferenciación de la prosa respecto de la poesía, que Valéry representa respectivamente mediante la diferencia entre caminar con una dirección específica o danzar. La poesía, pues, debería provocar, más que un mensaje, un estado: “La poesía debe extenderse a todo el ser; excita su organización muscular con los ritmos, libera o desencadena sus facultades verbales de las que exalta el juego total, le ordena en profundidad, pues trata de provocar o reproducir la unidad y la armonía de la persona viviente, unidad extraordinaria, que se manifiesta cuando el hombre es poseído por un sentimiento intenso que no deja de lado ninguna de sus potencias” (Teoría poética y estética, 152). Esto es coherente con su visión de la poesía primitiva, que participaría de

una creencia en la palabra mágica y cuyo fin superaba el de la transmisión de un mensaje: “La eficacia de los ‘encantamientos’ no estribaba tanto en la significación resultante de sus términos como en su sonoridad y en las singularidades de su forma. Ni siquiera la *oscuridad* era esencial” (Estudios literarios, 218). Y es claro que el tipo de recepción (como también proclamaba Bradley) debe ser mucho más amplio, pues la significación no es más que uno de los elementos que la constituyen: “La operación del poeta se ejerce por medio del valor complejo de las palabras, es decir, componiendo a la vez *sonido* y *sentido* (simplifico...), como el álgebra operando sobre números complejos. Me disculpo por esta imagen” (Teoría poética y estética, 206).

A pesar de la disculpa, y de los matices con que se propugna esta poesía pura, en la opinión general siguió pesando más su aura de frialdad e intelectualismo (que, al menos en este aspecto, se distancia del apasionado misticismo de Brémond). Creo que eso influye en el cuidado que muchos otros poetas afines ponen en distanciarse de una concepción absolutista. Jorge Guillén, por ejemplo, es considerado por Friedrich uno de sus más destacados representantes, y al analizar su poema “Cierro los ojos” comenta: “la obscuridad procede del querer protegerse del mundo exterior; el interior se abre, y, liberado del tumulto y de aquello que en la vida es mortal, trueca en luz la obscuridad - ausencia de lo real-, y se convierte en nacimiento de la rosa, que sólo florece en la luz de la tiniebla (...) Sólo en la irrealidad, que obliga a la poesía a ser oscura, la obra poética alcanza su perfección” (233). Pero el propio autor español, en su carta a Fernando Vela, de 1926, manifestaba que, a pesar del respeto por Valéry, no concuerda con su visión y la de otros “jóvenes, matemáticos o químicos”, pues a su juicio esa poesía pura sería equivalente a “*simple*, químicamente”. Él preferiría apostar, en cambio, por una “poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una poesía ‘bastante pura’, *ma non troppo*” (en Gerardo Diego, Poesía española contemporánea, 343-4). Varias décadas después, en una mirada retrospectiva, además de desconfiar de la cerebralidad de Valéry, manifiesta que ese ideal no fue buscado por los miembros de la generación del ’27 (ni siquiera él mismo): “¿Poesía pura? Aquella idea platónica no admitía realización en cuerpo concreto. Entre nosotros nadie soñó con tal pureza, nadie la deseó, ni siquiera el autor de *Cántico*” (Lenguaje y poesía, 190), y

atribuye la posible oscuridad de las obras producidas en esa época a una fascinación por liberar secuencias de imágenes poéticas en toda su ambigüedad (188-9).

De todos modos, son muchas las críticas que se le hicieron a esta tendencias, como el propio Ortega y Gasset, quien considera que la supresión de aquellos elementos humanos que sí se presentaban en el romanticismo y naturalismo: “llegará a un punto en que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas; será un arte de castas y no demótico” (55). Croce también coincide con que el interés de este tipo de arte se limita a sus autores, y se muestra aún más renuente al considerar que constituye la negación de la poesía como expresión: “la sugestión que se ejercita por medio de sonidos articulados que no significan nada o (que es lo mismo) nada determinado, pero que estimulan al lector a entenderlos como mejor le plazca y lo invitan a formarse, por sí y por su cuenta, imágenes que le agraden y respondan a su sentir” (66). Giovanni Pappini también criticaba que “In questo modernissimo almanaccamento poetico c’è il disdegno del facile - che diventa, in molti, la superstizione del difficile” (en Ramat, 34). Como observamos, los reproches se acumulan principalmente en torno al autismo (en cuanto a intenciones y falta de recepción) que caracterizaría a esta tendencia.

En Hispanoamérica, dentro de las álgidas discusiones vanguardistas en que se cruzaban problemáticas identitarias, políticas y estéticas, esta noción también encontró suelo fértil. Uno de sus representantes, al que perfectamente Croce podría haber aplicado sus reproches, fue el cubano Mariano Brull. Amigo y traductor de Valéry, suma ese influjo al del ultraísmo y el cubismo en algunos poemas en los que se nota no sólo un intenso juego sonoro sino incluso numerosos pasajes de glosolalia. Alfonso Reyes las denominó jitanjáforas, al contar que una vez la hija de Brull “se puso a gorjear” estos versos que su padre le había enseñado: “*Filiflama alabe cundrel/ ala olalúnea alífera/ alveolea jitanjáforas/ liris salumba salífera*” (Reyes, 166). Con esta muestra fácilmente hubiera cumplido el ideal de enigmática sonoridad que Valéry veía en la poesía

primitiva¹⁶³ y los intentos pajarísticos de los trovadores, pero su impulso inocente se aleja del misticismo de Ball o la desesperación de Artaud.

Desde el punto de vista teórico, el argentino Ricardo Tudela defendía por esos mismos años la evasión de la poesía respecto al mundo exterior y declaraba que su esencia era misteriosa (“La gracia poética es un estado de fluidez inefable, más recóndito cuanto más intenso” (en Videla de Rivero, tomo II, 143). El mexicano Bernardo Ortiz de Montellano, miembro del grupo Contemporáneos, defiende no sólo la pureza poética (“La verdadera poesía de hoy tiende a una perfección mayor en cuanto a su técnica propia y a una verdad más pura y exacta, en cuanto al contenido” (en Verani, 101)) sino la especificidad de su expresividad (“cuando el lector dice: no entiendo, querrá decir: ignoro la significación exacta de las palabras; el poeta habla un lenguaje que no es usual o, bien, las palabras no representan lo mismo para él que para mí” (98). En esta misma línea, vuelve a la comparación con la música: “Así como la música al conocedor no le describe ni le explica nada, la poesía, ahora dueña de su atmósfera propia, tampoco debe explicar al lector ni una emoción sucesiva de su mundo real ni un argumento próximo a su vida cotidiana” (101). Pero quizás la máxima expresión que resume todas estas intenciones es el brevísimo poema del peruano Martín Adán: “Poesía no dice nada: / Poesía se está callada, / Escuchando su propia voz” (75), que vuelve al punto en el que se iniciaban las reflexiones de Poe.

Era obvio, en todo caso, que aquí también aparecerían contradictores de estas posturas, y ello ocurrió especialmente en la década de los ‘30, cuando la necesidad de un compromiso definido se convirtió en una exigencia para la mayoría de los artistas. En vísperas de la Guerra Civil española (y con el interés de combatir a Juan Ramón Jiménez, otro *purista*), Pablo Neruda redactó el manifiesto “Sobre una poesía sin pureza”, en el que defiende una poesía “gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley. Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas,

¹⁶³ Por otra parte, los letristas, citados anteriormente, también se veían como la culminación de este proceso de purificación: “S’élíberant des causes étrangères des défaites, le poète réussira les abstractions musicales. Il réalisera facilement les poèmes purifiés de tout contenu inerte. C’est ainsi qu’en continuant la ligne de la poésie pure on arrive à Isou. Le rêve de Mallarmé, Valéry (du théoricien abbé Bremond) est réalisé par le lettrisme pour la première fois” (Isou, 40).

observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos” (en Verani, 244) en la que tenga cabida incluso el “gastado sentimentalismo”, puesto que “Quien huye del mal gusto cae en el hielo” (245). El tránsito de una poesía ligada a la introspección surrealista hacia una poesía panfletaria y populista confirmará el cumplimiento de este cambio de dirección. Pero incluso dentro del mismo marco surrealista Aldo Pellegrini defenderá luego esas mismas posturas: “La creación de una poesía pura no tiene sentido. Si realmente es poesía, siempre es impura, pues arrastra lo vital del hombre. El proceso de cristalización de lo poético al que pretenden llegar los defensores de la poesía pura, para obtener un producto tan acendrado como el más puro cuerpo químico, sólo logra eliminar, junto con las impurezas, a la verdadera poesía” (Para contribuir a la confusión general, 61). Gombrowicz también incluye el problema dentro de su diatriba, tanto a nivel de la relación de los poetas con los demás: “la poesía pura, además de constituir un estilo hermético y unilateral, constituye también un mundo hermético. (...) Los poetas escriben para los poetas. Los poetas son los que rinden homenaje a su propio trabajo” (32), como de la poesía misma: “¿Por qué no me gusta la poesía pura? Por las mismas razones por las cuales no me gusta el azúcar ‘puro’: El azúcar encanta cuando lo tomamos junto con el café, pero nadie se comería un plato de azúcar sería ya *demasiado*. Es el exceso lo que lo que cansa en la poesía: exceso de la poesía, exceso de palabras poéticas, exceso de metáforas, exceso de nobleza, exceso de depuración y de condensación que asemejan los versos a un producto químico” (25-6). Además de coincidir con la comparación de Pellegrini, estas críticas se relacionan con las de Ortega y Croce, respondiendo a la necesidad de cierta impureza para que la poesía siga siendo tal y sea capaz de responder a los intereses de públicos más amplios que el de sus propios productores.

Ahora bien, si nos abrimos a revisar más ampliamente los términos que cruzan esta discusión, abarcando a sus defensores, nos encontraremos con otros ejes: la autonomía del lenguaje poético respecto del lenguaje cotidiano, sumado a la liberación de su capacidad o necesidad de dar cuenta de la realidad; el énfasis consciente en los elementos y procesos propios de la construcción del poema; la tendencia a poner de relieve la sonoridad de las palabras e intentar participar de las características de la

música; y, finalmente, la necesidad de un tipo de recepción que, más que basarse en la comprensión de una anécdota o un mensaje claros, tendiera a participar en una especie de trance que, para algunos, conllevaría un aura cercana a la religiosidad. Con todo esto en cuenta, creo que este repaso al menos nos servirá para coincidir en que, más allá de algunos puntos específicos en común, la distancia que los poetas herméticos italianos manifestaron respecto a esta corriente era justificada. Si bien los tres ejemplifican un tipo de autor consciente de sus herramientas y de las reflexiones de su oficio, generalmente están lejos de la artificiosidad: su principal preocupación consistía no en la creación de entidades autosuficientes, sino en la posibilidad de extremar los recursos disponibles para conseguir una expresividad que opera adecuadamente al punto de partida real (un lugar, un acontecimiento, un recuerdo) que los motivaba a escribir, y que no deseaban perder de vista. E incluso en los casos de mayor síntesis y supresión de anécdota, como la primera poesía de Ungaretti, no se buscaba borrar esas huellas. Su musicalidad, como ya comentamos, se aleja de una armonía cristalina, y se presenta mucho más contenida o bien ruda. La recepción que esperaban provocar, por lo demás, aunque muchas veces dependía de efectos sorprendidos o atmósferas oníricas (y en eso comparte el alejamiento de la poesía pura respecto a una comprensión directa), no buscaba tampoco una evasión, sino una nueva vuelta a la realidad, una renovación de la mirada. La dificultad de esta poesía, en definitiva, debe mucho al intento por conciliar todas estas variables (desde el uso de formas nuevas hasta un sincero afán humanista), y la forma de sus poemas es testigo de procesos expresivos tortuosos que, a fin de cuentas, nos hablan no sólo de las dificultades de un período específico sino también de los problemas a los que el lenguaje poético se ha visto siempre sometido. Ésa es la pureza que Montale y Quasimodo tenían en mente, no la de la sola musicalidad, sino la de la honestidad (o fidelidad, como quería Luzi), igualmente lejana de una comprensión obvia: “Ogni opera autentica ha di conseguenza quando nasce l'oscurità disorientante del nuovo”, dijo Ungaretti (Vita d'un uomo. Saggi e interventi, 794). Efectivamente, en ese sentido estos poemas son un excelente ejemplo de la adecuación entrañable entre la forma y su mensaje, con lo que sí nos acercaríamos a una de las condiciones de la poesía pura para Bradley... pero también, y más allá de las sucesivas etapas de su producción, los tres ofrecen una poesía que no quiere separarse de la realidad, y que aunque no pretenda reflejarla o explicarla, se deja

penetrar y arrasarse por ella para volver a ganar su dignidad. En un discurso de 1958, Paul Celan (un poeta que encarna esos sufrimientos, esa conciencia y esa dificultad como ningún otro, un poeta en el que los adjetivos de claridad y oscuridad, pureza e impureza parecieran perder su utilidad) dará un testimonio de esa supervivencia: “Sí, la lengua no se perdió a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces a través de la propia falta de respuesta, a través de un terrible enmudecimiento, pasar a través de las múltiples tinieblas del discurso mortífero. Pasó a través y no tuvo palabras para lo que sucedió; pero pasó a través de lo sucedido. Pasó a través y pudo volver a la luz del día, ‘enriquecida’ por todo ello” (Obras completas, 497-8).

6. Recapitulación.

Cuando César Antonio Molina propone un estudio paralelo de Montale, Ungaretti y Quasimodo, se los imagina así: “En medio de la soledad de la noche, el primero [Montale] trata de incluirse en su vacío, Ungaretti mostrará el dolor del hombre por haber sido allí abandonado como un huérfano, pero, sin embargo, buscará una salida, un camino, tendrá la esperanza del amanecer. Quasimodo indagará en los objetos que lo rodean, de otros tiempos, una respuesta, su esperanza es la esperanza del pasado, todo pasa pero todo retorna. En realidad los tres poetas parten del mismo desasogiego, aunque sus pesimismos varían” (217). Esta coincidencia, ciertamente, apunta a factores indeliberables: el pozo común de una inquietud vital propia de una época y el afán por expresarla, aunque sea de distintos modos, *a toda costa*. De ese ímpetu compartido podemos retomar un par de hilos importantes para cerrar este capítulo. El primero es la importancia que se vuelve a dar, en el espacio del poema, al sujeto biográfico, ya sea desde sus experiencias amorosas y existenciales, o en la relación con su contexto histórico. A diferencia de la ironía de algunos trovadores, exacerbada en los dadaístas, del ocultamiento entre citas de Góngora, de la transparencia de Mallarmé o de la disolución onírica de los surrealistas, los poetas herméticos italianos vuelven a reivindicar su voz personal y su calidad de testigo. Esto conlleva desde sus inicios la consideración respecto a sus receptores, no tanto en la inteligibilidad de los textos, sino en la posibilidad de representar un ánimo compartido mediante las formas implosivas o retorcidas de su escritura. Una escritura, evidentemente, que se hace cargo del dificultoso traspaso de la experiencia al lenguaje y que, por más que nazca de determinados individuos, los trascenderá. Estos tres poetas comparten una importante dedicación a la reflexión poética (mediante ensayos, críticas, traducciones, etc.), con más calma y mesura que la mayoría de sus contemporáneos vanguardistas, y cuyo inicial ritmo de publicaciones debió mucho a la espera y la corrección. La conciencia sobre sus propios medios, entonces, es un elemento fundamental para valorar estas propuestas que no nacen de una efímera espontaneidad sentimental. Para el propio Montale, de hecho, esa condición estaba en la base del hermetismo italiano: “La poesía, para limitarnos a ella, ha investigado en sí misma las leyes de su propia pureza, ha llegado a veces a sacar inspiración directa de esta autoconciencia alcanzada” (96-7). Con estos elementos a la vista, sería injusto achacar

(como sí cabría en tantos otros casos), la dificultad de los primeros libros de estos poetas a la inexperiencia juvenil, y, a diferencia de las intenciones de un Giraut de Bornelh, tampoco podríamos adjudicar la posterior apertura de su escritura al simple propósito de ampliar su público. Descontando el posible contagio de las vanguardias en su apogeo, el hermetismo inicial no es indicio de una expresividad parcialmente lograda, sino más bien de una etapa en que la desconfianza en el lenguaje era aún más acusada, y la tensión contenida en el proceso expresivo era aún más fuerte.

El segundo aspecto que quisiera destacar es la nueva confianza que le imprimen estos autores al poema como un espacio donde aún es posible vehicular un mensaje, por difícil que sea. Lejos de la fragmentación radical y de la burla de los dadaístas, así como de la inconexión de las imágenes surrealistas, en estos casos se observa un intento por mantener al menos una unidad esencial en el discurso del poema. En el caso del primer Ungaretti, por cierto, esto lo llevará a la brevedad, que muestra un tipo de hermetismo muy distinto al barroco ostentoso de Góngora, cuya dificultad se debe al despojamiento. Y en Montale y Quasimodo, este intento conlleva una mezcla de experiencias y de registros (palabras *poéticas* combinadas con otras más cotidianas o también científicas) que, como sabemos, forma parte de uno de los factores que históricamente inciden en la oscuridad, si recordamos también el conflicto respecto a los géneros en Góngora.

No podemos olvidar, para finalizar, que especialmente después de la Segunda Guerra la presencia de estos poetas, incluso fuera del ámbito italiano, ha sido creciente e incluso valorada con los premios más reconocidos, por lo que, al menos en este plano, la recepción global ha sido muy amplia y ha sobrepasado los círculos poéticos y académicos (algo que escasamente sucede con otros de los poetas analizados en este trabajo). Y a pesar de lo que pudiera pensarse, a juicio de Tomás Segovia ello se debería precisamente a la resistencia que estos poetas opusieron a un cierto *populismo*, incluso en aquellos años en que éste más se promovía: “En el fondo hay más razones para llamar hermética a una poesía hecha de lugares comunes, porque el hermetismo consiste en hablar en clave, y los lugares comunes son sólo inteligibles porque momentáneamente todos estamos en posesión de la clave. Pero a la vuelta de unos años, pocos o más, según, el lugar común puede perder su familiaridad y resultarnos incomprensible; y aunque no la pierda, no deja de ser cierto que tiene clave. La ‘dificultad’ de Ungaretti, por el contrario, consiste

precisamente en que no es hermético y no habla en clave. Esa inmediatez que recordábamos antes es la que le da su aspecto inusitado” (en su prólogo a Sentimiento del tiempo. La tierra prometida, 14). Algo parecido opinaba Montale: “Un poeta comprensible tiene escasas probabilidades de sobrevivir. Si todo sale bien, instalado entre los clásicos, quedará de él algún verso, escogido entre los peores, en las antologías escolares. Es diferente la suerte de los poetas difíciles o incluso oscuros. Éstos pasan por largos periodos de olvido, siglos enteros, pero tarde o temprano llega el momento de su resurrección. Esto vale no sólo para los críticos sino también para los preciosos, los barrocos, para los excéntricos de todas clases” (152-3). Aunque en su caso no haya habido olvido, lo más valorable en él, así como en Ungaretti y Quasimodo, ha sido la fidelidad al lenguaje poético entendido como un proceso en que la experiencia no se puede entregar sin más, sino que merece el máximo esfuerzo, alcanzando incluso el sacrificio. Estos versos de Montale son la mejor prueba: “Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato” (Huesos de sepia, 96)¹⁶⁴.

¹⁶⁴ “Bien lo sé: arder, / éste, no otro, es mi significado”.

Capítulo 6:

El problema de la incomunicabilidad en tres poetas españoles.

1. Introducción.

“Ante el rico muestrario de ‘ismos’ y tendencias que, en los años veinte, ofrece la lírica española, el pensamiento a la contra de Machado apunta simultáneamente a varias direcciones: contra el ultraísmo-creacionismo (‘lírica al margen de toda emoción humana, [...] juego mecánico de imágenes, [...] arte combinatorio de conceptos hueros’ (...)); contra el surrealismo (‘ilogismo sistemático captado en las cerebraciones semicomatosas del sueño’ (...)); contra la poesía pura (a la que dedica una negación también pura: esa poesía, ‘de la que oigo hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco’ (...)); contra el barroquismo recuperado y homenajado por los nuevos poetas en la figura de Góngora; y todavía y siempre contra ciertos aspectos del simbolismo, origen de las especies que proliferan en su entorno”. En su discurso de ingreso a la Real Academia Española (“Las otras soledades de Antonio Machado”), Ángel González recogía estas opiniones no sólo para defender la frecuente disidencia de Antonio Machado respecto a las modas de su tiempo, sino también para reflejar su desconfianza ante un arte ensimismado (o deshumanizado, según un Ortega que a juicio de González tomó mucho de Machado para redactar su ya citado ensayo) y la posibilidad de un arte que pueda abrirse a una dimensión social.

Como veíamos en el capítulo anterior, tras la Segunda Guerra Mundial se agudizaron las distancias o rechazos respecto a la experiencia de las vanguardias en Europa y América, predominando una búsqueda de mayor comunicación y compromiso. En el medio español este temprano rechazo a los sospechosos *ismos* y sus dificultades parece haberse sostenido de modo más consistente y homogéneo, no sólo con Ángel González y algunos de sus coetáneos, sino, como veremos más adelante, hasta aquellos poetas que desde fines de los ‘70 propugnan una “nueva sentimentalidad”, inspirados igualmente en una cita de Machado. Como explica el crítico Miguel Casado en su recopilación Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía, este tipo de visiones hegemónicas se ha sustentado principalmente en el modo en que el canon español se ha construido en las últimas décadas a partir de una aplicación muy rígida del esquema

generacional, que evidentemente tiende a excluir a las figuras excéntricas que no cumplen con las respectivas tipificaciones de cada época. Comparto esa posición porque me sorprende que al seguir el trazo grueso con que se ha dibujado el perfil de la lírica española contemporánea, figuras como García Lorca, Cernuda, o luego los novísimos y venecianos, sean presentados como ejemplos de las más radicales experimentaciones poéticas, cuando lo cierto es que, sin poner en duda la profundidad y calidad de sus búsquedas, su calidad de renovadores ciertamente palidece frente a las de un Vallejo, un Gironde o un Lezama Lima, por citar sólo casos cuyo impacto ha sido mucho más provocador dentro del mismo ámbito lingüístico. Prevalece entonces la primera impresión de que la influencia de las vanguardias haya sido particularmente débil en la península respecto a lo ocurrido en el resto de Europa y América¹⁶⁵, pero también surge la sospecha de que el mentado aislamiento de la poesía española, que sería muy fácil achacar sólo al yugo franquista, se debe también a la pereza y autocomplacencia de quienes prefirieron mantener bajo pleno control sus instrumentos comunicativos y moverse dentro de limitados marcos de debate e influencias.

Al ajustar la mirada, sin embargo, comienzan a aparecer numerosos autores que contribuyen a formar un panorama mucho más rico y complejo de lo que se nos ofrecía. Francisco Pino, Carlos Edmundo de Ory, Ángel Crespo, José Corredor-Matheos, Eduardo Scala, José-Miguel Ullán, por nombrar apenas algunos en lengua castellana, sí encarnan poéticas de riesgo e investigación, pero su sino, al parecer, es formar parte de una sistemática expulsión o ridiculización por parte importante de la crítica, carente de interés o herramientas para hacerse cargo, y por la mayoría de sus colegas. Casado destaca el modo en que se plantean este tipo de rechazos y olvidos: “Es llamativo, pero se inserta plenamente en el razonamiento de estas posturas, en la oposición que de modo reiterado plantean entre *sentido común y utilidad*, por una parte, y *extravagancia y hermetismo elitista*, por otra” (“Notas para una crítica de la tradición”, Del caminar sobre hielo, 49).

¹⁶⁵ Para Casado, tanto el aislamiento respecto a Latinoamérica y Europa como la exclusión de las vanguardias de la tradición son dos de “los principales problemas de fondo que arrastra nuestra historia poética”, junto con la falta de un auténtico Romanticismo y la exclusión del pensamiento, separado del poema (Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía, 20). Un argumento similar ocupa Juan Malpartida al criticar la selección en torno a la poesía coordinada por José Luis García Martín en el volumen 9/1 de la Historia y crítica de la literatura española de Francisco Rico: “García Martín no valora a la poesía latinoamericana ni anterior a nuestro siglo ni de éste (...) Por lo visto, la poesía española sufre una identificación de carácter geográfico y estatal que habría que llamar nacionalista” (251).

Para este último capítulo he decidido enfocarme en tres poetas que, al igual que los recién mencionados, extreman sus posturas frente al lenguaje, y así ponen de relieve la sordera del contexto de su aparición. La primera parte estará dedicada a Juan Eduardo Cirlot (1916-1973), quizás el ejemplo más fuerte de incompreensión en el siglo XX español, y luego revisaremos algunos puntos de las poéticas de José Ángel Valente (1929-2000) y Antonio Gamoneda (1931) como oportunidad para abrir otras dimensiones de estas problemáticas. A pesar de sus trayectorias divergentes, los tres comparten una soledad marcada por el aislamiento social (Cirlot), geográfico (la provincia para Gamoneda, el extranjero para Valente), y literario, y sus reconocimientos masivos han sido póstumos (Cirlot), tardíos (Gamoneda) o discutidos (Valente). Quizás eso justifica la coincidencia de los tres en una postura muchas veces defensiva y pedagógica a la hora de enunciar sus reflexiones, pero lo que más prevalece es el rigor con que construyen sus singulares mecanismos de expresión. Ese rigor es el que forja tres trayectorias que, a diferencia de tantos jóvenes vanguardistas rápidamente apoltronados en sus conveniencias, avanzan gradualmente hasta encontrar en su madurez las opciones líricas más renovadoras.

Antes de iniciar el análisis de los factores que inciden en el hermetismo que estos autores asumen y sus lectores corroboran, no podemos dejar de esbozar los horizontes de lectura con que chocan estas propuestas¹⁶⁶. Las primeras publicaciones de Cirlot surgen cuando apenas se escuchan los ecos vanguardistas y ya han cesado las voces de muchos poetas comprometidos con la causa de la República. Predomina el garcilasismo, una poesía evasiva, de tinte pastoril y bajo índice de dificultad o polémica. En la década del '50, cuando la obra crítica y lírica de Cirlot se consolida, surge la fuerte oleada de la poesía social, representada en volúmenes como la Antología consultada de la joven poesía española preparada de Francisco Ribes y Veinte años de poesía española de Josep Maria Castellet. En esta última se celebra (a partir de Hijos de la ira de Dámaso Alonso), la distancia con el simbolismo y la revalorización de un enfoque realista, en un “intento de reflejar en el poema la problemática (o el reflejo espiritual de la misma) del

¹⁶⁶ A pesar de mi rechazo al uso estático del concepto de generación, en ocasiones lo ocuparé de la manera convencional, sólo para caracterizar el fondo sobre el cual actúan los poetas escogidos.

hombre contemporáneo” (69). Allí también se recogen opiniones de poetas como José Hierro, para quien “la oscuridad es un defecto de expresión” (83) y Eugenio de Nora, quien advierte que “La poesía es *algo* inevitablemente social como el trabajo o la ley” (84). Lejos, pues, de la “inmensa minoría” de Juan Ramón Jiménez, en estos años se repiten términos como compromiso, utilidad y naturalidad, y es Gabriel Celaya quien mejor los resume al dictaminar que “La Poesía no es un fin en sí. La Poesía es un instrumento entre otros para transformar el mundo” (Poesía y verdad, 65), y extender el adjetivo: “toda poesía auténtica de hoy es -queriéndolo o sin querer- poesía social. Quienes por sequedad de corazón, por miedo a la santa realidad o simplemente porque su tiempo pasó, pretenden crear poesía al margen de su circunstancia, e invocan ‘lo puro’, ‘lo bello’ o ‘lo eterno’ sacrifican a ídolos -que da risa decirlo- sólo son estéticos” (71). Así, propone el rechazo a las minorías burguesas para quienes estos poetas escribirían, y llama a “hablar con el pueblo, en el pueblo y desde el pueblo” (70). Desde ahí nace, como entiende su prologuista Luciano Del Río, la fundamental dimensión de comunicabilidad de la poesía: “comunicación que no le es dada a la poesía sino que es su propia condición o manera de ser porque en el seno del pueblo nace y se fundamenta como verdadera” (9).

Ha llegado el momento, entonces, de comenzar a estudiar a Juan Eduardo Cirlot, el autor de “Lo incomunicable en poesía”.

2. Juan Eduardo Cirlot.

Leopoldo Azancot, el primer antologador de Cirlot, lo consideraba un *maldito*, no en la tradición de Rimbaud, sino de Mallarmé. Además de motivos contextuales (escribir en español en Catalunya, la carencia de una tradición del simbolismo tanto como el débil impacto de las vanguardias en España) esto lo adjudicaba principalmente a la radicalidad de su búsqueda: salvo las excepciones parcialmente comparables de García Lorca, Cernuda o Jiménez, “ningún poeta español se aventuró nunca por las comarcas prohibidas que durante treinta años recorrió Cirlot con estupor y espanto” (“Introducción”, Cirlot, Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), 12), y, sin excepción, es el único que puede inscribirse “en esa larga teoría de *horribles trabajadores* gracias a los cuales la poesía se ha convertido en un medio -quizá el único, el último que nos reste- de establecer nuevas relaciones con las fuerzas ocultas del universo” (12). Por eso, como plantea Clara Janés, “se trata de una poesía que nada tiene que ver con las modas dominantes en el momento en que ve la luz y, además, nace ya con el carácter de lo hermético, lo ‘oculto’ y tan firme en sí misma que no necesita ni busca apoyarse en las muletas de un ‘reconocimiento’” (en su “Introducción” a Cirlot, Obra poética, 16-7).

Este ímpetu se asentaba en un fuerte sentimiento de soledad e individualismo: en 1966 (justo cuando en Barcelona comenzaba a forjarse la generación de los novísimos y se percibía ya un ambiente de liberación y entusiasmo), José Cruset lo describía así: “vive absolutamente retirado, ferozmente atento al cuidado de su quehacer espiritual, en un nobilísimo afán de búsqueda de lo perdurable, de lo esencial, que haya en él” (“Por el sueño indescifrable”, 17). En su ensayo “El pensamiento de Gérard de Nerval”, publicado ese mismo año, Cirlot menciona la “especial *situación* de aislamiento” en que obligatoriamente se encuentra todo poeta (Confidencias literarias, 109) y se refiere al carácter introvertido como un modelo de la creación intelectual. Así, a medida que el mundo interior gana densidad, las presencias y valores del exterior pierden intensidad: “*Todo se irrealiza*, para el lírico. Si no fantasmagórico, se transmuta en bastante problemático, y, desde luego, lejano, a la vez fluido y opaco” (109). En los aforismos publicados en Del no mundo, de 1969, reincide en esta fractura y en la soledad que conlleva: “Nadie, en realidad, puede ayudar. Nadie puede hacer nada por ti, ni en lo esencial ni en lo circunstancial. No debes esperar nada, desear nada, confiar en nada.

Tienes, sin embargo, que seguir actuando (pero, progresivamente menos, orientado a lo sólo necesario), porque tu circunstancia lo exige. (Por ahora)” (5). Es interesante, en todo caso, que, por más que constantemente se considerara un extranjero o un transterrado, Cirlot asume esa condición sin lamentos, como la obediencia a un destino.

Su firmeza, por lo demás, no es gratuita, y se apoya en el ejemplo de figuras como Blake, Novalis, Nerval, Poe, Trakl, y Stefan George, entre otros. También responde al alto grado de conocimiento adquirido gracias a las investigaciones que ocuparon toda su vida: la poesía, la música, el arte y, más adelante, la ciencia de los símbolos, todas áreas cubiertas por sus agudas reflexiones, y en las que ostenta una copiosa bibliografía. Pero además se sostiene en un particular temple, que, así como priorizaba las vivencias de su mundo espiritual ante la cotidianeidad, anteponía la voluntad poética por sobre la dependencia hacia sus lectores. Encuestado como joven poeta, ya precisaba que “soy de los que creen que el público debe seguir a los creadores, y no inversamente” (“También los noveles opinan sobre Marquina”), y en una entrevista de 1954 respondía a la posible acusación de hermetismo con dos argumentos: “Primero: no es cierto que el público prefiera las obras comprensibles. De mis libros, el clarísimo ‘Diariamente’ ha tenido mucha menos resonancia que el difícil ‘Lilith’. Segundo: la poesía no admite componendas. El poeta auténtico, aunque sepa que va al fracaso, debe seguir la orden de su ‘yo’ interior. Por mi parte, si algo me disgusta de mis libros, es que no acaban de realizar el ideal hermético” (“Juan Eduardo Cirlot. Visión del mañana, por un escritor de hoy”). Aún más directo se expresaba en “¡Abajo la Máquina de Trovar! Condición actual de nuestra poesía”, un encendido texto de 1950: “Sucede que el poeta, que advierte la indiferencia del público, debe tener un corazón de hierro, una boca de hierro, una vocación de hierro, una mano derecha de hierro y unos ojos de hierro vivo” (En la llama, 683). Aquí también se refiere (como pocas veces en su trabajo crítico) a aspectos de la contingencia literaria, y a partir de la relectura de los ensayos de Machado, critica específicamente su excéntrica Máquina de Trovar “que tanto parentesco tiene con la poesía colectivista y social, que parece ser la salvación de la poesía y la crisis poética” (683). Su principal argumento para refutarlo (aparte de negar las diferencias, a la hora de encarar la poesía, entre el burgués y el obrero, que “puede ser tan romántico y sentimental como cualquiera de los que lo esclavizan” (683)) es que, si todos los hombres

forman parte de un mismo sentimiento universal, no tendría sentido “cantar a esa sombra colectiva” (684) y sí valdría la pena, en cambio, encarar la radical soledad interior. El final de este artículo no deja lugar a dudas sobre la fuerza de este impulso: “¡Abajo la Máquina de Trovar y el comunismo del alma! Yo soy Juan Eduardo Cirlot, sólo canto mis problemas particulares, mi espíritu, ilusión o no, particular -mis goces particulares, mis dolores particularísimos-. Y si a nadie le importan, no diré que mejor, pues ciertamente amo la música de los coros, pero que no se espere por eso que declare falsa mi posición y me pase a los del canto general, o que me calle como cuando ignoraba aún mi identidad personal e intransferible. Setenta mil violines interiores me responden en cuanto lo deseo” (684-5).

Esta defensa de la individualidad subjetiva como la posibilidad de realizar un aporte específico de cada poeta, y, a la vez, como el modo de acceder de manera más directa a las dimensiones superiores del espíritu, ya era perceptible en los otros dos artículos que el editor Enrique Granell adjunta a En la llama, la recopilación de su poesía escrita hasta 1959. En “Confidencia literaria”, de 1944, declara que “La única dificultad técnica verdadera de un poeta es el hallazgo de su propio lenguaje” (672) y dos años después, en “La vivencia lírica”, plantea que, dado que los seres humanos comparten “estímulos casi idénticos en lo fundamental”, “la esencia de la poesía está pues en la reacción del que contempla, en su capacidad para asir valores y exponerlos a las sensibilidades menos excitables, a las inteligencias menos interesadas” (675). En concordancia con la selección de un tipo de lectores que no sea fácilmente impresionable, propone que el valor de la obra no dependerá del tipo de mensaje que ofrezca sino del modo en que lo represente. Desde esta perspectiva, podemos considerar que cuando Cirlot reivindica la “Autenticidad creacional” y habla del “hecho poético” como un “estado” o “vivencia” (675), se está refiriendo no al momento o la emoción (cuyos detalles específicos son irrelevantes) que impulsa a cantar, sino al proceso de transmutación de estos hacia un poema. En este proceso “las palabras se esfuerzan no ya por llenarse de sentido, sino por serlo ellas mismas” (675-6), es decir, se separan de su virtualidad referencial, como reafirma algunas páginas después: “El lirismo tiende a manifestar su aversión hacia todo lo que nos rodea de un modo inmediato, y va a refugiarse o en la contemplación de su propio movimiento (...) o a deleitarse en la

fracturación y miniaturización del mundo, construyendo goticismos irracionales y atormentados, exposiciones heridas, campos de dolor y de dulzura. O a negar absolutamente y huir hacia un pasado fabuloso, o hacia las cumbres heladas de la abstracción pura” (679). En otro texto del mismo año, “Crítica al surrealismo”, la mirada que Cirlot plantea sobre ese movimiento da cuenta de la misma reivindicación individualista de los artículos recién citados: “El surrealismo, sería así, un movimiento artístico ‘activo’ destinado a exorcizar las presencias materiales para sobre sus ruinas edificar un mundo ‘yo’ de cualidades excelsamente translúcidas para el creador y herméticas para el círculo de lo externo; equivaldría a una ‘venganza’ contra la animadversión general de lo circundante para con la sensibilidad exacerbada del lírico” (Confidencias literarias, 40). Este objetivo se cumple en la medida que la emergencia del mundo interior involucra formas violentas, “palabras sibilinas, de estridencias lógicas, de emergencias palpitantes que, con su peculiar violencia, agitan el ánimo y predisponen para la evasión total de la realidad. ¡La realidad! ¡He ahí el enemigo!” (39).

Algo similar podemos encontrar en su Diccionario de los ismos (editado por primera vez en 1949), cuyas entradas admiten muchas veces una lectura personal antes que enciclopédica; al definir realismo, por ejemplo, desliza que “La huida de lo real se produce cuando lo real constriñe dolorosamente” (550). En otros lugares, también despacha contundentes críticas que se pueden alinear con las demás opiniones ya comentadas: reprocha el anecdotismo (“Demasiado humano, es el refugio de las épocas y de los artistas débiles, que ceden ante la continua circunstancia, y cuyo sentimentalismo se esparce por la superficie de lo cotidiano” (79)), el prosaísmo (como el de un Campoamor, quien “escribía así para ‘hacerse comprender de todos’”, pero cuyo estilo resultaba ofensivo “para quienes no creyeran necesitar de tal claridad literal para entender cosas que, por basarse en lo sentimental, pertenecen al núcleo vital de lo colectivo” (536-7) y el intimismo, que confunde la “verdad humana” con la “autenticidad artística”: “Si el sufrimiento verdadero, humano, fuese el origen de la poesía, no existirían mejores líricos que las personas constantemente desgraciadas” (344). Con todo esto en cuenta, pues, nos podemos formar la imagen de un Cirlot consciente de su singularidad y defensor de una expresión individual que no debía ceder al exhibicionismo sentimental ni a los facilismos de la expresión clara. Si en ese mismo diccionario definía el hecho básico del arte como

“‘Las relaciones del hombre con la realidad’, las cuales deben ser expresadas por la temática y el estilo” (378), no cabe duda que Cirlot se abocaba a profundizar en las tensiones de esa relación, asumiendo el riesgo de la soledad.

Conocimos algunas páginas atrás los relevantes aportes de Cirlot al estudio crítico del surrealismo. Su interés, que había nacido en 1936, se profundizó en su estancia en Zaragoza gracias a Alfonso Buñue, y continuó durante sus reuniones con Julio Garcés y Manuel Segalá en Barcelona y su intercambio epistolar el postista Carlos Edmundo de Ory. Luego vendría su participación activa en Dau al set, y, precisamente en la década de los '50, su contacto directo con Breton. Pero lo destacable de su participación en este movimiento se debe, a mi juicio, a dos factores que se vislumbran en su crítica ya citada: por una parte, la capacidad para englobarlo dentro de una tradición mucho más rica y amplia: “En los poemas de Lutero, en los de William Blake, como milenios antes en la epopeya de Gilgamesh, en el ritual egipcio de los muertos, en el poema caldeo de Ishtar, y en tantas otras manifestaciones del anhelo espontáneo de explicar el cosmos por asociaciones improvisadas y dramáticas, aparece el perfil agudo del ave surrealista” (Confidencias literarias, 36-7), y por otra, su adhesión no dogmática: “El surrealismo no es un fin, lo hemos proclamado en muchas ocasiones; el surrealismo es un medio” (38). Para Jaime D. Parra, amén de esta puntualización, hay otros elementos de diferenciación, ya sea formales (“no renuncia a las calidades fónicas del verso, ni a la música misma (entendida como ordenación)”) o ideológicos (“la poesía no es una oportunidad para reformar el mundo, sino para sustituirlo por otro”), postulando que “el poeta no ha de seguir el coro literario -socialismo poético- sino ser fiel a su propia voz y entregarse y sufrir en aras de su propio incendio” (“El surrealismo en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot”, 270). A ello podríamos sumar, también, la distancia entre el optimismo surrealista y el pesimismo cirlotiano (Ángel González García en su prólogo a Cirlot, Diccionario de los Ismos, 34). Del mismo modo, para Azancot, sus búsquedas poéticas dentro del movimiento las asumió “en solitario y con el máximo radicalismo, aunque con ello -como probaba el ejemplo de Artaud- se expusiera a los mayores peligros: la locura, la desesperanza absoluta, la confusión, el silencio” (en su introducción a Cirlot, Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), 16).

Todo esto nos confirma que, a diferencia de muchos otros que ingresaban a los grupos vanguardistas como una forma de encontrar apoyo y confraternidad, Cirlot se acercó por un interés estrictamente intelectual y poético, que lo llevó a atravesar el surrealismo en pos de una búsqueda metafísica. Así lo explicita en una carta a Breton, publicada en el primer número de Le Surréalisme, même, de 1956: “El ‘más allá’, sea sobrenatural o natural, trascendente o intrascendente, me apasiona, me llama, me preocupa más que el amor y más que el dinero, más que la gloria y el trabajo intelectual. (...) Para merecer el acceso a esta tierra tan lejana y tan próxima, detesto cualquier injusticia, sufro los errores ajenos, me sacrifico y espero. No sé si esto es religión, ni si mi religión es fidelidad o infidelidad, pero no puedo hacer más de lo que hago” (En la llama, 548). En la misma carta, por lo demás, aprovecha de dar cuenta de la pobre recepción que estaba obteniendo en España: “Mis libros publicados no me traen nada del exterior, no tiene el poder del anzuelo: en este país, todos creen en la evidencia indestructible, en la solidez del universo. No ven que tenemos un brazo en el agua y otro en el fuego, la cabeza en el ser y el cuerpo en el no-ser, el alma en el día y el espíritu en la noche. El sentido común les basta” (549).

Ya desde su encuentro con Marius Schneider a comienzos de los ‘50 Cirlot había comenzado a desarrollar sus estudios en el campo del simbolismo, que concentrarán parte importante de su atención en las décadas siguientes y modelarán su pensamiento poético. En el prólogo de su famoso Diccionario de símbolos podemos encontrar muchas hebras de este pensamiento: su interés por los símbolos se debe primeramente al enfrentamiento “con la imagen poética, la intuición de que, detrás de la metáfora, hay algo más que una sustitución ornamental de la realidad” (13), y a partir de esa intuición, y del contacto con el arte contemporáneo, es que decide iniciar un estudio sistemático que permita descubrir la universalidad de esos símbolos, cuya aplicación serviría para “‘entender’ imágenes de la poesía hermética con los mismos principios y elementos útiles para los sueños, acontecimientos, paisajes u obras de arte” (14). Tras esta idea subyace, evidentemente, una concepción del universo como una serie de relaciones, y por lo mismo, la significación de un símbolo siempre se da en varios niveles, y depende de su coordinación con otros símbolos. Con todo esto en cuenta, podemos ver que el tipo de lectura que Cirlot propone (ya sea de fenómenos estéticos o

del mundo en general), implicará siempre una preocupación que no sólo se limita a las cargas semánticas de cada elemento individualmente, sino a su posición relativa dentro de una determinada serie y sus frecuencias de repetición. Frente a la lectura directa y lineal que solemos hacer de un texto escrito, se plantea una recepción a la que (en atención a la propia definición que dará de su poesía) podríamos llamar polifónica: en la audición total se escuchan las diversas voces por separado, sin anularse, y se comprenden sus relaciones secuenciales, las variaciones respecto al modelo anterior, y se producen armonías que no son estáticas, sino dinámicas, creando la sensación de un movimiento continuo.

Su concepción del lenguaje, en consecuencia, es la de un sistema cargado con energías y valores. En la entrada dedicada a las letras, Cirlot se refiere a su simbolismo gráfico (en relación con los pictogramas y jeroglíficos, así como los estudios cabalísticos), y más adelante dedica otra entrada al simbolismo fonético, donde defiende ideas que se pueden ir sumando a estas concepciones. A pesar de que la lingüística estructuralista plantee la arbitrariedad de la relación entre significado y significante, para Cirlot “la corriente mítica y mística no se deja derrotar por la falta de racionalización de esta teoría de correspondencias” y propone que vale la pena estudiar esta posible unión, de la que ya tenemos noticia en el Cratilo de Platón, basándose en postulados como los de Melchior K. Hirschler, a quien cita (“parece existir un nexo esencial entre cada cosa y su nombre... Al hombre toca comprender y elegir los fonemas correspondientes con la mayor exactitud posible” (413)) y la de algunos místicos que piensan que a nivel cósmico todas las palabras corresponden con lo que designan. Pero para obtener dichas relaciones, no habría que buscarlas en el lenguaje cotidiano (“el lenguaje vulgar (no seleccionado) parece una ‘caída’ del idioma originario, real o hipotético, a las servidumbres de lo utilitario” (413)), sino en la poesía¹⁶⁷. Así, recuerda que Mallarmé “consideraba que las letras poseían valores expresivos que se podían manejar por similitud y contraste, para conseguir efectos fónicos que reforzaran y acompañaran los del contenido” (415), y plantea que es el poeta el llamado a “llevar el lenguaje al estado de Verbo, es decir, de lenguaje originario y puro” (415). Podemos ver aquí, pues, un desarrollo ulterior de la

¹⁶⁷ La tradición indica que el lenguaje del paraíso o idioma de los pájaros es precisamente un “lenguaje ritmado” (Valente, “La lengua de los pájaros”, Elogio del calígrafo, 64).

separación que años antes planteaba entre la lengua común y la del poeta, pero que ahora pretende profundizar más allá del interior subjetivo para encontrar fuentes más hondas.

Dentro de esta búsqueda, como sabemos, la tradición hermética será una constante atracción para Cirlot, pero lo más relevante, a mi juicio, es el modo en que ese tipo de conocimientos se imbricará con sus reflexiones y prácticas poéticas. Giovanni Allegra comenta: “I riferimenti di Cirlot alla letteratura ermetica sono espliciti, e già questo lo mette fuori dalla caotiche scene del sonnambulismo surreale, anche se non dà sospetto intellettualismo della costruzione, dovuta forse più all’ studioso che al poeta. Ma è questo un sospetto che lo stesso Cirlot sembra talvolta alimentare” (“I simboli ermetici...”, 18). Algunos de sus primeros poemas publicados ya muestran estas marcas, asociadas a la especificidad de su labor; en “El poeta” lo describe así: “Ha aprendido, sufriendo, fórmulas mágicas que los otros desconocen: conjuros para evocar y recrear las danzas interiores” (En la llama, 71) y, unas páginas más adelante, dedica un poema a Osiris, con el subtítulo “(Mito del poeta)”, en el que finaliza con un tono elevado y solitario, similar al de sus ensayos de esos años: “Y gimo en las montañas tercas, / en las llanuras de frente desolada, / en los espacios que crea mi lenguaje, / como un dios mutilado y repartido” (92). Estas referencias se repetirán a lo largo de sus poemas, en consonancia con los intereses herméticos de los surrealistas en esta época, acentuando la función del poeta como mago. Pero en la medida en que avanzan sus estudios en el simbolismo, esta influencia se traspasa al uso de determinados conceptos cuya especial carga combina con la conciencia de un alquimista; desde allí Allegra emprende su análisis del poema permutatorio El palacio de plata, estudiando el contenido simbólico de las palabras combinadas y su relación con el hermetismo. Este excelente ejercicio de aplicación no agota, evidentemente, las posibilidades de investigar esta relación, que me interesa también ampliar hacia sus ensayos literarios de la década de los ’60, para comprobar cómo la sabiduría hermética no sólo alimenta los contenidos de sus textos, sino que es un ingrediente central de su pensamiento poético y de los riesgos que asume.

Ya en los dos diccionarios de Cirlot podemos encontrar un importante espacio dedicado al hermetismo y el problema más general que implica dar a conocer u ocultar un determinado conocimiento. En el primero, la entrada dedicada al esoterismo, concluye que éste “es el sistema de expresión que procede en tono misterioso por querer así recrear

la duplicidad fundamental del universo que ya entre las tribus aborígenes de Nigeria es reconocida bajo la dualidad de: mundo conocido y mundo desconocido” (Diccionario de los ismos, 200-1) y es particularmente en este punto donde se opone al exoterismo, cuyos conocimientos “pueden o deben de ser del público dominio” (226). Esta dualidad, evidentemente, replica la ya mencionada diferencia entre lenguaje cotidiano y poético, el cual, cuando se transforma en una expresión hermética pura puede llegar a manifestarse mediante “el uso reiterado de las metáforas directas, cuya sucesión destruye el orden lógico del contenido y reduce lo lírico al fuego de las imágenes” (295). A pesar de la posible relación con el anagogismo (“como modo religioso y trascendente del pensar” que “procede en su obscuridad forzosamente por carecer de idioma propio para tratar de lo que entendemos por ‘mundo superior’” (296)), el hermetismo se complace en su propia impenetrabilidad: “Parece como si el escritor hermético deseara reproducir en el estilo la angustia que le origina su secreto ‘creer que no hay verdad’ y el dolor de su desesperanza cristalizase en una concepción incomprensible del universo, inspiradora directa de las frases no comprensibles” (296). Cirlot finaliza, sin embargo, abriendo otras posibles causas del hermetismo, más allá de su relación con el esoterismo: “la necesidad práctica de ocultar ideas, hechos o doctrinas que no se pueden vulgarizar; la búsqueda de nuevas bellezas; o el anhelo de llevar la poesía a los confines de la música, arte que expresa pero no dice ni menos explica nada” (297). Así, consigue separar por un momento los planos y poner de relieve el plano estrictamente poético como un valor en sí.

En el Diccionario de símbolos hay varias entradas que nos hablan de esta misma preocupación: en “Imagen ignota” se refiere (al igual que en el Diccionario de los ismos), a William Blake como ejemplo de una poesía hermética que “busca la oscuridad como finalidad esencial”, y cita a Gottfried Benn, para quien “Escribir poesía es elevar las cosas al lenguaje de lo incomprensible” (256). En ambas ocasiones observamos la continuidad de dos ideas: la de una oscuridad que no se disuelve con una clave específica ni con un conocimiento previo, y la del lenguaje incomprensible como un ámbito superior (la idea de elevación no es un mero detalle) al de lo inmanente, lo directo. Cirlot continúa remarcando que este tipo de expresiones literarias o artísticas “no corresponden a nada de lo habitual, en nuestro mundo de la realidad exterior o de los sentimientos normales” y por ello, en cuanto símbolos, resultan “una síntesis de lo desconocido” (256). Y si “Lo

desconocido es lo no formado” (257), es evidente que el proceso de darle forma, de intentar sacarlo a la luz mediante las palabras no puede pretender que éstas permanezcan inalterables y se limiten a sus usos habituales. En cuanto a “Enigma” y “Secreto”, en ambos casos reafirma su dimensión sobrenatural, al igual que lo hace en “Tinieblas”, como manifestación de lo inefable, y recuerda que San Gregorio de Nisa enseñó que “el verdadero conocimiento de Dios consiste en comprender que es incomprensible, estando evuelto por todas partes, *como por tinieblas*, por su incomprensibilidad” (446). Antes que un estado de negación, el concepto de “Oscuridad” se convierte en uno de posibilidad, relacionado con lo germinal y la nada mística: “por ello, el lenguaje hermético es un *obscurium per obscurius*, vía de adentramiento hacia los orígenes” (351), que se relaciona precisamente con la función simbólica que indica citando a Oswald Wirth: “es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable” (Diccionarios de símbolos, 46). Esto se traslada a sus reflexiones creativas, como reafirma en su “Poética” (incluida en la antología Poesía española contemporánea. Poesía cotidiana de Antonio Molina): “La poesía es la búsqueda de contacto con esa oscura zona materna en la que emerge la delgada figura de nuestro yo (...) la poesía es eso, hundimiento para hallar” (en Ruiz Soriano, 113), entendiéndola, pues, como un proceso en el que las palabras y el sujeto se verán necesariamente alterados, para obtener un resultado ambiguo en su comunicabilidad: “Poesía es ver, entender, descifrar y a la vez no entender ni descifrar” (113).

Es claro que Cirlot vuelve a reforzar la dimensión metafísica latente en los pliegues del lenguaje, que no se limita, pues, al aspecto temático sino que parece inherente a este tipo de procedimientos de ocultación: el acto de esconder no implica un simple escamoteo de datos, sino una manera de desenvolverse con las palabras y asumir que su imprecisión para referir o sus capacidades de combinatoria son las pruebas de los múltiples planos que cada una de ellas contiene, de su polifónico potencial simbólico. Y este proceso sería una ruptura en la medida en que le devuelva la movilidad a un lenguaje esclerotizado y empobrecido por las convenciones y permitirle retornar al estado de su primera formación. Es en ese sentido que debemos entender su interés vanguardista, entendido fuera de una visión lineal del desarrollo literario. “Sólo me interesa la literatura de vanguardia. Pero procuro insertarla en la tradición. O hacer que reaparezca lo

tradicional en lo vanguardista”, explica en una entrevista de 1967 (“Juan Eduardo Cirlot con sus mismas palabras”), y en el mismo año publica en La Vanguardia dos artículos fundamentales para el desarrollo de su posición sobre la oscuridad poética, relacionada con su conocimiento de los símbolos y el esoterismo. En “La oscuridad en la poesía” se hace cargo de la hostilidad de muchos: “Oscuridad se toma en el doble sentido de voluntad de entenebrecimiento exterior, y de abismamiento en hontanares que acaso valdría más ignorar” (Confidencias literarias, 111), y esa duplicidad podría establecerse paralelamente al hermetismo considerado como técnica y como contenido establecida en el capítulo cuarto de este trabajo. Ya conocimos sus menciones al fondo hermético, pero en este artículo se refiere a la técnica como un “procedimiento creador ‘necesario’ para el artista”, que será requerido cuando “su verdadera razón de actuar se halla en esa zona de lo oscuro” (112), y es en ese sentido que el poeta puede preferir palabras menos precisas pero más expresivas de acuerdo a su capacidad aliterativa, así como alterar su morfología (112-3). Su otra preocupación es la de remarcar la tradición de la oscuridad (para no limitarla a una consecuencia de la crisis contemporánea o de la deshumanización del arte), citando a Heráclito, Lope, Góngora y los simbolistas, y clasificando sus variantes: “puede ser procedista y retórica, conceptista y barroca, o estratégica (*Amarilis*, de Lope, es Marta de Nevares), metafórica y ornamental, sociológica (los argots), fundada en una sintaxis de símbolos, hermética y mística, o automática (surrealista), es decir, producida por brote espontáneo del pensamiento puro” (114). Pero la más relevante es su última diferenciación: “ciñendo más la cuestión, la oscuridad puede ser ‘dirigente’ (inspirada) o ‘dirigida’ (artificio) y ésta es una distinción más importante para nosotros que cualquier otra. Si, en el segundo caso, poesía oscura es meramente una forma de escritura y de comunicación, en el primero es la recepción de un mensaje, actúe éste a través de las fuerzas verbales, de la imagen, o del principio mismo hermético en que el autor se sitúa al empezar a escribir, es decir, a inscribir su alma” (114-5). Como pocos, Cirlot es capaz de observar este problema desde diversas perspectivas, pero es claro que en este caso, a diferencia de algunos de los poetas que hemos analizado, está tomando partido por un hermetismo en el cual el fondo del mensaje (que nace de la oscuridad interior del poeta) esté unido necesariamente a las técnicas que permitan su emergencia sin simplificar su complejidad.

Algunos meses después, en el ya citado “Lo incomunicable en poesía”, estudia la relación entre ese hermetismo y “lo incomunicable”, que igualmente podríamos separar como el medio de expresión y su contenido. La primera advertencia, precisamente, va hacia quienes pretendan considerarlos como elementos inconexos: “las calidades estrictamente poéticas (fuerza del lenguaje, sonoridad verbal, aliteración, imagen, forma, ritmo) poseen valor simbólico, como los factores plásticos (espacio, color, forma, línea). Refiriéndome ahora a éstos, por su simbolismo, defendí siempre que las obras abstractas eran en cierto modo inteligibles. Nadie puede considerar por ejemplo, que en un cuadro rojo con una gran mancha negra es optimista o dulcemente contemplativo” (121). De aquí podríamos deducir que el fondo simbólico subyace a los elementos por más que su autor intente un mensaje excesivamente ambiguo, caótico o escueto (siempre y cuando ese mensaje provenga de una necesidad verdadera), y que la carencia en la recepción dependería de la falta de esfuerzo de quien sólo espera un discurso ya masticado. Así lo explicita cuando propone su modelo de lectura para la poesía: “A una lectura rápida para captar el poema como ‘conjunto’ ha de suceder una segunda lectura analítico-contemplativa, para advertir las calidades de pormenor, y, finalmente, una tercera lectura de la síntesis y la clave de lo que el poema, como tal, dice. Y lo dice ‘así’ en vez de ‘explicarlo’ porque, si sometiera sus valores estéticos a los dictivos (de comunicación clara estricta) dejaría en el acto de ser poema para ser prosa versificada: relato, novela o cuento, confidencia en el mejor de los casos” (122). Ello no borra, en cualquier caso, la posible incomunicabilidad. Si el poeta se refiere a los símbolos en su alcance universal, es fácil rastrearlos en los tratados respectivos, pero no ocurre lo mismo si su uso responde a una experiencia personal del autor, que no sea incluida en el texto. Y lo ejemplifica con un texto suyo (“Usa el huso / ¿Usar? ¿Yo? / Usar, Usera, Userkaf” (123)) cuyo desarrollo aliterativo se basa en claves privadas. Al explicar el último verso, explicita el paso de un verbo común a un barrio de Madrid (Usera), donde estuvo durante la guerra civil y luego al nombre de un faraón egipcio (Userkaf), que le recuerda su temprano interés por la egiptología. Cirlot la explica como un hundimiento temporal: “doble retorno, de 1966 a 1936, de 1936 a 1926; doblado a su vez de una caída por el pozo de un tiempo vertiginoso, de milenios, que pasa de la evocación de un vago sentimiento de peligro (Usera, la guerra) a la certidumbre de la muerte ya remotamente enterrada (faraón

egipcio), provocado todo ello por la palabra ‘usar’” y concluye: “Así actúa la lírica contemporánea, con frecuencia, aun cayendo en lo incomunicable” (124).

Aunque pudiera parecer un simple detalle, creo relevante mencionar la triple dirección de esta secuencia: del lenguaje cotidiano a un nombre propio extranjero, desde lo cercano a lo lejano, del presente hacia el pasado. No en vano Cirlot considera que esta sucesión “sin ser orgánica, no deja de obedecer a una conexión anímica” (124), y creo que perfectamente podríamos ligarla a un sentimiento más profundo de salida, de huida, que se manifiesta con fuerza en esos años. En una entrevista a Antonio Molina explicaba: “Creo que la literatura española es más triste que la extranjera; menos valerosa metafísicamente. La actual todavía acentúa estas condiciones negativas. La fuga es hacia lo místico o hacia lo retorcido. Puede ser hacia lo hermético, como en mi caso” (“Juan Eduardo Cirlot con sus mismas palabras”). Y en la que otorga a José Cruset, lo relaciona con su trabajo como crítico de arte: “Mi interés por la abstracción, en arte, se debe a que niega el mundo exterior, el de la evidencia de los sentidos, el de la realidad odiosa y odiada. (...) mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la irrealidad. Busco un verso que, en su línea (a la fuerza simple y melódica) sea la síntesis de una polifonía, de modo que la estrofa sea una ‘polifonía de polifonías’, una compleja estructura de procesos análogos, densa y a la vez transparente. Y luego intento que esa poesía sustituya, para mí, lo que este mundo no es, y no me da” (“Juan Eduardo Cirlot: la poesía, sustitución de lo que el mundo no es”). Así, al recordarnos que todo se irrealiza ante la mirada del lírico, aparece del mismo modo la necesidad de imponer, mediante la escritura, un ritmo distinto, que sea suficientemente coherente para reemplazar al que le ofrece la realidad. Es en esta fractura del sujeto frente al mundo, entonces, donde la poesía cobra un valor que trasciende al de la comunicación con los lectores y se convierte en una aventura metafísica para nuestro autor, capaz de trascender la pobre condición del mundo que lo rodea y de su propia constitución: “No me identifico con mi ser; mucho menos con la inteligencia de que dispongo. Yo soy mucho más que yo. Mejor dicho, soy ‘otra cosa’”, como advierte en Del no mundo (8). Como explica Clara Janés, este anhelo comienza por el intento de vencer el obstáculo del tiempo, siendo uno de sus métodos preferidos la referencia a ambientes y personajes históricos y míticos de otras épocas, y termina por cumplirse en la tendencia que se manifiesta en Cirlot hacia un tipo de unión

mística en la que los dualismos son vencidos y se hace parte del misterio (Cirlot, el no mundo... 55-6). Desde esta perspectiva, es obvio el rechazo a los usos y funciones estandarizadas del lenguaje cotidiano, ya que aquí las palabras intentarán dar cuenta precisamente de aquello para lo que no están hechas (lo indecible), mediante una energía capaz de expulsarlas y romperlas. Esa energía que surge de la mezcla de sus obsesiones herméticas, de su temple solitario y atormentado, como un guerrero contra el tiempo, quedará muy bien expresado en el comienzo de este “Autorretrato” publicado un año antes de su muerte: “Soy oscuro de sangre y pensamiento / adquiero los contrarios como míos / mi lucidez es luz de desafíos” (Mundo de Juan Eduardo Cirlot, 286).

Esa lucidez del poeta es aún más fuerte que su extraordinaria erudición; más aún, como plantea Jaime D. Parra, la poesía es el centro del que brota la telaraña de sus reflexiones (El poeta y sus símbolos, 37). Ello implica, entonces, que, más allá de sus estudios e investigaciones, primó la estricta adhesión a su personalísima voz. Cuando se encontraba más empapado del surrealismo, combinaba una escritura con similar fondo oscuro en formas cerradas y fijas (opuestas al verso libre usualmente ocupado por los surrealistas) para encauzar las imágenes: “è gia evidente l’oscillazione tra il materiale ‘caotico’ reperito nei testi surrealistici, e la volontà di trovare se non una ‘logica nel caos’ una via d’uscita da questo medesimo caos giustificano quale preliminare fase distruttiva” (Allegra, “Juan-Eduardo Cirlot...”, 275-6). Y del mismo modo, en la medida que su conocimiento *tradicional* se iba ahondando, las estructuras de su poesía se iban complejizando y acercando a la de otros poetas experimentales que, con una formación distinta (como los letristas y los poetas concretos europeos), llegaban a soluciones similares. Todo esto nos comprueba que Cirlot nunca daba por sentada la estructura de sus textos, y que sometía sus obsesiones a la tensión con la forma precisamente como un modo de explorarlas a cabalidad. El mejor y más radical ejemplo es Bronwyn.

3. Bronwyn.

“[V]oy cayendo oscuramente por un pozo sin fin, sin color, sin sonido” (Bronwyn, 554), escribe Cirlot en medio del proceso de escritura de este monumental ciclo cargado de colores y sonidos que plasma tanto los aportes del surrealismo y el simbolismo como su fuerte individualidad en una dirección irremisible. El primer chispazo ocurre en 1966, luego de ver la película El señor de la guerra, dirigida por Franklin Schaffner, en la que Rosemary Forsyth encarnaba a la doncella celta Bronwyn, pero se activa meses después tras conocer la versión fílmica rusa de Hamlet. Desde entonces dedicará el grueso de su escritura poética y gran parte de sus últimas investigaciones teóricas a extraer la energía que manaba de ese pozo, de ese centro que lo atraía, como explica en “¿Quién es Bronwyn”, una entrevista de 1968: “*Bronwyn se me aparece en el centro de un universo de espirales interiores similar a las miniaturas irlandesas*” (598). Así lo indican las sucesivas fusiones de su identidad (desde una mensajera del más allá, a la Daena de la religión irania y la Shekina de la tradición cabalística), y la pluralidad de su manifestaciones: “Puede tomar otros aspectos, refugiarse en otros rostros, cercanos, lejanos, existentes, inexistentes. Es también una forma de melancolía que no se confiesa tal, como la de Catherine Deneuve, con su rostro tan pálido y tan especial. Es el llamamiento de lo joven cuando ya no se es joven; es el llamamiento de la vida cuando se está muerto” (598). A pesar de esta omnipresencia a nivel espiritual, en el plano real se tratará de un ejercicio eminentemente solitario, pues a pesar de alguna conferencia y un puñado de artículos publicados principalmente en La Vanguardia (diario que también acogía regularmente reseñas sobre su poesía), las ediciones de los diversos libros que componen esta obra poética fueron distribuidos solamente entre amigos. Se trata, a fin de cuentas, del progresivo ensimismamiento de un autor que no busca la comunicación con los lectores de su entorno, sino directamente con aquella enamorada ultraterrena: “Son sencillas conversaciones -mezcla de diálogo (con respuesta a veces) y de monólogo- mantenidas ante la imagen-máscara de Bronwyn. Su lejanía, como todo lo insistente y continuo, llega a ser algo compacto, y por tanto evidente y cercano, dado e inmediato. Entonces, hablar con un ‘ente’ semejante resulta, más que factible, necesario” (598).

Este esfuerzo adquiere connotaciones épicas, no sólo por el tiempo y concentración allí invertidos, sino además por la estructura general que adquiere la obra, que debido a sus sucesivas entregas se convertirá en un ciclo (entendido en su acepción medieval): “una obra abierta que, desde una semilla inicial, va aumentando, y donde las obras particulares que construyen el *ciclo* son justamente elementos parciales de una totalidad, que es a lo que se tiende y lo que se busca. Dentro del *ciclo* hay un ritmo de crecimiento y evolución, detenciones, regresiones, etc., que son comentadas en notas con documentos adjuntos. El *ciclo* ‘narra’ una ‘historia’, un ‘mito’, cuyo ‘sentido’ se tratará de mostrar en esta edición a través de las mismas explicaciones de JEC, las que él buscaba para sí mismo y para los demás” (Victoria Cirlot, “Nota a la edición”, Bronwyn, 49). Pero a diferencia de un ciclo puramente narrativo, en que la adición de historias proporciona continuaciones e informaciones complementarias, en este caso la diversidad de técnicas ocupadas (que a continuación detallaré) entrega una imagen total fragmentada, divergente, fundida, de difícil asimilación para el lector externo que intente una lectura convencional: “El *Ciclo de Bronwyn* choca con la costumbre que la lectura tiene de moverse a través del texto preguntando *qué dice*, en vez de hacerlo impregnándose sólo, dejándose conducir, dejando que sea el oído quien guía con sus impresiones, con los cambios o matices que acusa. No se trata de desdeñar el sentido, sino de advertir la lógica *diferente* que lo produce” (Casado, “El *Ciclo de Bronwyn*: la escritura como vida”, 17). El progresivo proceso de descubrimiento, de revelación, que padece el hablante (un Cirlot expuesto por completo en sus alocuciones) es a fin de cuentas paralelo al de quienes pretendemos seguirlo. Así, el calificativo de “quête” que merece esta empresa (como opina Jaime Parra (El poeta y sus símbolos, 33), tomando en cuenta el título del último libro de la serie, La quête de Bronwyn), también podrá ser reclamado por el lector, tras sortear un plano poético de tan amplia extensión, cargada de símbolos, sonidos, repeticiones y alucinaciones rotas. El único final posible ocurrirá con la muerte de su autor, pues el eterno ir y venir de una Bronwyn que “renace eternamente de las aguas”, como indican las repetidas dedicatorias, se sobrepone a esa decisión (en carta a Jean Aristeguieta dice que quería terminar en el séptimo libro, “pero el poema, que es quien manda, no ha querido terminar hasta el *VIII*” (275)). Así la imagen inicial se

irá abriendo en múltiples reflejos, cuya inasibilidad es precisamente la que obliga a la proyección de este “*poema infinito*” (Bronwyn, 435).

He aquí algunas de las primeras condicionantes que provocan la dificultad de este libro para cualquier lector, cuyas sucesivas conquistas de sentido en cada etapa se vuelven parciales cada vez que el ciclo se retoma: parece que no todo está dicho, que no todo ha sido comprendido. A diferencia de otras oscuridades, sin embargo, la dificultad no surge del ocultamiento de información, pues Cirlot no escatima en entregarnos todas las claves del origen de este poema (la película y la leyenda allí narrada), sus referentes históricos y modulaciones simbólicas (mediante artículos críticos y referencias en entrevistas) y hasta las técnicas utilizadas. No borra la dificultad: le da mayor profundidad. Por eso, la comprensión total, definitiva, continuará inalcanzable: es tal la diversidad de perspectivas de acercamiento que el misterio de Bronwyn sólo se acrecienta en su distancia. Y esta distancia, claro está, no sólo duele espacialmente, sino también temporalmente, en los siglos de separación que impiden definir el rostro de la amada. No en vano el ciclo se inicia haciéndose cargo de esa lejanía, remarcando tanto la antigüedad del referente como la inevitable pérdida en la transmisión de su registro. Aunque no quedan rastros materiales: “*Las huellas de tus dedos / no se ven en la torre*” (61), aún perviven los signos, envejecidos: “*leo sin descanso (...) los antiguos signos donde tú estuviste hacia el año mil*” (61). Pero más que un arqueólogo que intenta reconstruir los fragmentos de un contexto histórico definido, el poeta acomete una labor de desciframiento espiritual, de comprensión profunda de un lenguaje en clave (muchas veces se mencionan las runas), y así “mi pensamiento es druida por tu voz, / Bronwyn, Yrwyn, Ynwynyn” (345). Esa persistencia también lo obliga a asumir la extrañeza y soledad de su discurso respecto a los demás contemporáneos pero también respecto al mundo al que podría dirigirse: “Nadie me está escuchando cuando te hablo / en el fondo perdido de mis años / traspasados de signos / trasladados a un mundo / que no me reconoce ni me atañe” (318).

Del mismo modo, en uno de sus apuntes sobre el desarrollo de este libro asume que la carga de conocimiento científico es insuficiente y que el mandato es infinitamente superior, involucrándolo existencialmente: “Entonces comprendía que escribiendo versos a Bronwyn no conseguiría nada. Ni tampoco escribiendo un texto ‘objetivo’ sobre los

símbolos del ‘Señor de la guerra’, ni siquiera por orden, ni buscando la multiplicación de sus planos, ni su relación con mitos, celtas o universales. // No. Se trata de otra cosa. Hay que *hacer lo mismo* que el ‘Señor’. Llegar al pantano, repeler a los frisios, ocupar la torre, ir de caza, encontrar a Bronwyn, *apoderarse de ella*, darle el anillo del padre (Padre), retenerla, matar al ‘hermano oscuro’ y luego morir por ella, dejándola en poder de los frisios” (17-8). Desde esta perspectiva, al lector simplemente le cabría el rol de testigo lejano de las aventuras del autor a lo largo de esta página, de su conflicto frente al lenguaje, pero también podría tener la tentación de integrar el vasto conocimiento teórico de Cirlot para auxiliar la lectura. Amador Vega, sin embargo, advierte que sería engañoso buscar en el Diccionario de Símbolos y sus ensayos una mera “preparación para el surgimiento de la voz poética” (“El simbolismo religioso de Juan-Eduardo Cirlot”, 5), y concuerda con lo que propone Miguel Casado: “Toda codificación, incluida la esotérica o mágica, es ajena al campo poético. Puede usarse el magnífico *Diccionario de símbolos* de Cirlot, pueden documentarse sus fuentes en el sufismo o la Cábala; pero eso sólo aportará elementos ambientadores y auxiliares: el poema seguirá intocado” (La poesía como pensamiento, 45). Este error, además, implicaría subestimar precisamente las virtudes de Cirlot como constructor de símbolos poéticos, al creer que su labor se limitaría a trasladar una definición de diccionario hacia su puesto en una estrofa, obviando que según su concepción se trata de un elemento que depende de su relación con otros. Debemos, entonces, asumir la multiplicidad de formas utilizadas (Victoria Cirlot, “Introducción”, Bronwyn, 21) como el despliegue de la carga simbólica en todos sus planos. Sólo así podremos reconocer la condición polifónica de su escritura poética, la resonancia de sus direcciones divergentes. Intentaré seguir, entonces, algunas de las fugas que evidencian los distintos énfasis formales de esta escritura como un modo de indagar en la profundidad de estos significados que no pueden encerrarse sólo en su contenido específico, y cómo se juegan allí las condiciones de lectura.

La primera dimensión puesta de relieve por Cirlot es la sonora: “Bronwyn se anuncia como sonido. Su presencia se revela a través del sonido: ella es ‘el sonido dorado’ (*Bronwyn*, VIII)” (34), comenta Victoria Cirlot, para quien la atmósfera medieval del texto se realza con una escritura que “quiere ser también arcaica, fundamentada en la

aliteración, en los *kenningar*, negando salvo escasísimas concesiones, la tradición poética castellana” (43)¹⁶⁸. En efecto, ya en el primer libro del ciclo, se insiste en las aliteraciones, generalmente en los primeros versos de cada uno de los poemas, como un modo de marcar el color tímbrico que se seguirá: “Alucinante luz en que la luna” (65), “Las ruinas de las runas en la roca” (68), “La tierra es de terror” (86). Esta predilección se acentúa en las series de palabras donde sólo se altera un fonema, en Bronwyn, II: “Cielo / ciego / cieno / cierro / cielo / ciego” (105), y en las homofonías y estrofas monorrimas de Bronwyn, V: “Helecho, / el hecho, / el lecho” (193); “Maleza, / cabeza, / tristeza, / pobreza, / belleza, / pureza” (195). La nota anónima aparecida en La Vanguardia respecto a este libro enfatiza que el valor de estos juegos es que “no sólo no va en detrimento del espíritu -de la gravedad- del poema, sino que lo afirma” (199). Pero además, como afirma José Luis Castillo respecto a estas combinaciones, “Las aliteraciones actúan en la poesía de Cirlot como verdaderos nexos metafísicos (...) Cirlot busca la reintegración de ese vínculo sensible que para la cábala alguna vez existió entre Dios y el mundo. Lo busca en esa elevación de los *cienos* a los *cielo* (11). Del mismo modo, podríamos añadir que en esta sección tan densa en cuanto a su sonoridad, la aparición de frases más convencionales más parece una interrupción, una intermitencia del presente hacia ese pasado que por segundos se deja adivinar. Este afán casi camaleónico de su lengua se manifiesta más explícitamente en “NO MORE BRONWYN”, segunda parte de Bronwyn, z, escrita en inglés, más cerca de sus influencias germánicas y celtas¹⁶⁹ y del idioma que la propia Bronwyn podría haber entendido, y utilizado de un modo igualmente sonoro: “The snow is now” (326). Mientras tanto, el lector asiste intrigado a este diálogo amoroso del que casi siempre sólo escucha apenas una de las voces. En Con Bronwyn, sin embargo, aparecen las respuestas de la doncella, en un lenguaje *traducido* de manera clara y sugerente: “No me dejes de oír” (397). Pero después, en “Bronwyn en Barcelona”, vuelve a plantearse el problema comunicativo cuando manifiesta su caída en el pozo al persuadirse “de que no soy un

¹⁶⁸ Jaime D. Parra detalla estas técnicas en el capítulo “Estructura de la aliteración” (El poeta y sus símbolos).

¹⁶⁹ Como explicita en 1971, en una carta a Pedro J. de la Peña, en ese momento sus modelos principales son “Poe, Trakl, la poesía altomedieval galesa, irlandesa, germánica (leída en los idiomas originales que no entiendo pero sí que sé oír, y con traducciones). El resultado, en el futuro, se asemejará más a esas fuentes” (en 44 sonetos de amor, 66-7).

ángel del *Libro de Henoch* (Bronwyn habría de venir a Barcelona para que lo creyera, y me lo tendría que decir en un idioma que yo no entendiera)” (554).

Ese idioma incomprensible ya lo estaba buscando desde Bronwyn, n, al combinar los fonemas del nombre de la amada, en series de dura distancia para un oído educado en español: “Yrb / row / nwb” (281). Este punto del ciclo es, a mi juicio, particularmente importante, pues surge una vez que se han agotado las opciones más convencionales ocupadas durante la primera etapa de esta búsqueda. Cirlot lo justifica en el prólogo de esta plaquette: “Terminado el *ciclo Bronwyn* (I-VIII) parecía imposible agregar nada más a este mito predilecto (...). Entonces pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma. Pero ¿cuál era el idioma de Bronwyn? Imaginarlo me pareció la más atrayente de las ideas: el resultado fue su construcción por ‘variaciones fónicas’ mediante las cinco letras diferentes que integran el nombre de la doncella céltica: *b, r, n, w, y*” (542), inspirado en el simbolismo fonético de cada una de ellas. En este momento en el que pareciera que el lenguaje toca fondo, Cirlot renuncia a la configuración habitual de las palabras como un intento de apurar la respuesta anhelada: “En el fondo se trata, como acaso diría Dagobert Frey, de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro, llenándola con oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad de un carácter inteligible más emparentado con el de la música o la abstracción que con el idioma cotidiano, por más alterado que éste pueda hacerse mediante recursos herméticos” (542). Sus intenciones y el modo en que las realiza son absolutamente coherentes y no responden a un capricho vanguardista, como explica en una carta a Jean Aristeguieta, sino al “máximo delirio, y el máximo refinamiento de mi sentimentalismo recalcitrante y cada vez más grave” (310). Del mismo modo, en la respectiva nota anónima de La Vanguardia se nos previene que “aunque el hermetismo del poema -absoluto- nos hace creer que estamos ante poesía visual o letrismo”, la semejanza es sólo exterior, pues el ímpetu se debe al intento por establecer una comunicación “no con el lector, sí con Bronwyn” (309). Esto coincide con la crítica que bastantes años antes hiciera Cirlot en su Diccionario de los ismos: “Lo grave del letrismo es que considera como centro de la obra lo que en otros poetas importantes, como Tzara, no ha sido sino un medio para combatir el retoricismo oficial consagrado por las Academias” (359). En vez de este afán de repetir rupturas poco significativas, Cirlot busca una raíz más auténtica en las ceremonias

mitríacas “en las que el iniciado pronunciaba sílabas y series de vocales con mágica intencionalidad” (360), y es evidente que su práctica implica esta misma intensidad espiritual del simbolismo fonético. De este modo, como comenta Felipe Muriel, se cubre todo el rango de posibilidades del lenguaje: “La idea schneideriana de que el lenguaje místico explota todos los recursos vocales posibles, mientras que el lenguaje común se reduce a una serie limitada, es retomada por Cirlot, empeñado en hablar a Bronwyn en su propio idioma. El resultado es un rito verbal de carácter iniciático, en el que los sonidos, aparte del libre juego de evocaciones a que pueda dar lugar, actualizan un significado simbólico proveniente de las culturas celtogermánica, hebrea, semítica e india” (167).

Un paso adelante en esta dirección lo constituyen las dos series de variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn, que el autor había preparado para la imprenta cuando sobrevino su muerte. En éstas el autor no sólo combina los sonidos ya mencionados, sino que además dispone las grafías a lo largo de la página, en algunas ocasiones figurativamente. Su fin, como él mismo explicita en una nota inicial a las Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn es promover “nuevas disociaciones y acumulaciones o reiteraciones dotadas de valor rítmico” (566) y se adelanta a posibles discusiones sobre el uso de este tipo de procedimientos: “La poesía es previa. Y existe o no. ¿Discriminación? La de autor o lector. Si el primero no podría nunca asegurar que ‘haga’ poesía para el segundo, sí garantiza que la hizo para él” (566). Pero si seguimos la sugerencia de Eugenio Granell T., para quien estos trazos se asemejan a algunas técnicas de escritura musical contemporáneas, que “explican cómo debemos pronunciar, interpretar, cada poema” (en Cirlot, Bronwyn, 582), estas piezas se abren a esa posibilidad performativa que involucra al intérprete de modo activo, aunque no comprenda efectivamente la carga de contenido específico de cada una de las letras cuyo valor, en ese instante, corresponde al notacional: el registro de un sonido, de una altura.

El Cirlot que no prosiguió su veta compositiva planteaba, en carta de 1971 a Luis de Pablo, que su ideal musical tendía a un minimalismo extático: “Hallado el tema, un acorde, una sonoridad, los habría hecho durar tres horas sin apenas cambios perceptibles” Parra, El poeta y sus símbolos, 109). Si bien podríamos ligar esta intención con la abolición del tiempo que también se busca en Bronwyn, creo que ante la variedad

de opciones desplegadas a partir de una sola imagen central, y el ejemplo particular de estas variaciones fonovisuales, podríamos pensar de inmediato en una estructura como la del tema con variaciones. El efecto consigue sustraer e involucrar al receptor de un modo total: “Sonoridad y sintaxis constituyen el peculiar movimiento rítmico de *Bronwyn*, de un modo que desborda cualquier clasificación; las sensaciones pueden desplazarse en cada lectura, ya que los poemas se comportan como organismos, cuya energía no cesa de buscar formas nuevas. Sin embargo, los gestos rítmicos son nítidos y elementales: se mezclan los poemas que van depositando la atmósfera sonora con otros que se abren rotos, como en un proceso de pérdida de la palabra, un vacío donde se balbucea” (Casado, “El *Ciclo de Bronwyn*: la escritura como vida”, 17). Si se pudiera especificar mejor una posible contraparte musical, sugeriría considerar otros modelos, como el *ground* propio del barroco inglés, en el que, más que la sucesiva ornamentación de una melodía superior de cierta extensión, se repite muchas veces una limitada secuencia de acordes, y es sobre esa gama donde ocurren variaciones más libres, o incluso improvisaciones. Un ejemplo mejor de la misma época es el *basso ostinato*, aún más limitado e insistente, pero que extrema la posibilidad de contrastes. Para explicarlo, vale la pena citar (y hasta imaginar como una posible descripción paralela de *Bronwyn*) el análisis que Joachim Steinheuer hace de “Su la cetra amorosa” de Tarquinio Merula, publicada en 1638: “La utilización de la *Ciaccona* como modelo de bajo en *Su la cetra amorosa* (...) responde a motivos de contenido, pues simboliza la situación de un amante desesperado que tiene que cantar, acompañado de su lira, su ‘cetra amorosa’, siempre nuevas canciones de amor. Desde un punto de vista formal, el *basso ostinato* de la *Ciaccona* consigue la cohesión en una obra de máxima variedad cuyas partes se desmembrarían sin este lazo que las une. Encontramos cambios imprevistos de mayor a menor, una acentuación de los registros extremos de voz, un contraste entre pasajes bien vivos y muy lentos, repentinas explosiones emocionales, recitaciones arriesgadas, especialmente en los pasajes ‘battaglia’ y finalmente una libertad de ritmo irritante en lo que se refiere a la voz cantante frente al sincopado ritmo de la *Ciaccona* ya de por sí ambiguo, que observa siempre nuevas interpretaciones por parte de la voz” (9). Creo, pues, que más que las características serialistas y minimalistas que podemos encontrar en *Bronwyn*, los modelos de *ground* y *basso ostinato* son los más adecuados para dar cuenta

de la enorme variedad formal y los contrastes dramáticos que se dan entre cada una de las secciones que nunca olvidan su centro. Es así como luego de sucesivas vueltas, el receptor comienza a tener la impresión de que podría seguir por su cuenta imaginando nuevas variaciones, tal como ocurre a quienes cierran el libro Bronwyn.

Otra de las técnicas destacables en Cirlot es la ya mencionada permutación, que en carta a Leopoldo Azancot en 1972 define como “[e]l gran descubrimiento de mi vida poética” (“Introducción”, Cirlot, Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), 18). Como describe en otra carta, ya la había comenzado a practicar en la primavera de 1954, “en parte como resultado de una lectura de ‘las golondrinas’ de Bécquer. Hice entonces un poema, que no eran sino permutaciones de ese poema becqueriano” (19). Después, a partir de una serie propia, escribió y publicó El palacio de plata, en cuyo prólogo refería el origen de sus técnicas permutatorias en la Cábala y el dodecafonismo de Schönberg, y las defendía como un modo de mostrar “un desprecio cada vez mayor hacia el asunto” así como un “odio al sentimiento, al roto relato de la emotividad” (En la llama, 512). En la década siguiente retomó este interés, aliado a sus estudios sobre estructuralismo (como explicita en su artículo “Estructuralismo y permutación analógica”, incluido en La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973, de José Antonio Sarmiento) y su permanente interés por la música. En 1969, de hecho, pone de relieve la importancia de este camino de investigación comentando que “sólo es gran arte -según Arnold Schoenberg, a cuya opinión me adhiero- el que sabe inventar procedimientos que expresen inéditamente las nuevas situaciones espirituales que ‘encuentra’ el hombre en su evolución, las cuales pueden cristalizar en ‘ideas temáticas’, sin que éstas deban imponerse, sino inversamente, a la belleza dimanada de los procedimientos” (Confidencias literarias, 138). Así lo demuestra con la publicación de una nueva versión de su “Homenaje a Bécquer” e “Inger, permutaciones”, y con el uso de este procedimiento en varios apartados de Bronwyn. Sobre este tipo de trabajos, Victoria Cirlot establece la siguiente diferenciación: “Combinación y permutación constituyen técnicas similares, aunque la primera es más libre que la segunda ‘donde todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente de lugar’, sometiendo así todo el poema al ‘modelo’. Las combinaciones toman el modelo fuera del texto mismo (el modelo es otro

autor), en este caso Gustavo Adolfo Bécquer” (“Nota sobre *Homenaje a Bécquer*”, en Bronwyn, 430). La segunda opción la podemos encontrar tanto en Bronwyn, n, como en la sección Bronwyn, permutaciones, en cuya introducción explicita nuevamente sus anteriores trabajos en este campo y sus influencias, y donde además indica el *modus operandi* específico: el fragmento I operará como el prototipo a partir del cual se realizarán progresivas permutaciones, a nivel del orden de los versos (II y III), del orden de las palabras (IV y V) y metamorfosis totales, algunas aún manteniendo la métrica (VI y VII) y luego volviéndose irregulares (VIII y IX) para terminar con cinco selecciones “de la materia transformada a través de las permutaciones aplicadas al prototipo” (413). La consideración del modelo (una serie de versos ajenos o propios, o un solo nombre) a partir del cual se establecen las variaciones ya había sido comentada por Cirlot en su artículo “Estructuralismo y permutación analógica”, en el que destaca la noción estructuralista de “modelo” o “frase-tipo” (Sarmiento, 299), a partir del cual es posible establecer sistemas; es así que el carácter *cerrado* de este tipo de obras (una vez escogido el modelo se varía internamente, sin admitir intrusiones externas) eleva la autonomía de sus reglas y de la referencialidad del poema. Así lo destaca Leopoldo Azancot, al comentar que esta técnica permite abolir el azar: “por su intermedio, el poema se sustrae del dominio del tiempo, convirtiéndose en lugar donde todas las tiradas posibles de dados se producen simultáneamente, en un movimiento único”, del mismo modo que le permite “crear un modo de lenguaje absoluto, de efectos encantatorios” (“Introducción”, Cirlot, Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), 22). Podríamos agregar que, ya se trate de combinación o permutación, consigue abolir una noción de la autoría como entidad férreamente controladora de los significados y una subjetividad fundada en la emotividad: a partir de estos procedimientos su discurso se disuelve en pos del objeto del canto.

Volviendo al prólogo de Bronwyn, permutaciones, éste termina destacando que “El carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos ‘se mueven’) intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekina” (413), comentario que se relaciona con el que hace en una carta a Luis de Pablo: “Tras haberme pasado la vida estudiando y defendiendo el arte, la música y la poesía de vanguardia, ahora resulta que (...) es ahí en el oscuro-claro cielo gris del Norte y del pasado donde brilla lo ‘mío

perdido', que en Bronwyn se cristaliza, y que, a través de las permutaciones, intento desarrollar, buscando la explicación de la imagen irracional por la cinética de lo racional" (430). La idea de movimiento continuo, que ya he aludido antes, se acentúa con el carácter progresivo de estas permutaciones a partir de elementos cada vez más pequeños, que conlleva una crítica a la noción de orden fijo: en la medida en que éste se cuestiona en todos sus niveles, se está proponiendo que esta detención de las letras y palabras ocultaría parte de sus significados, mientras que la combinatoria, paradójicamente, resultaría en una liberación, una *apertura*. Para Cirlot, ese efecto es comparable al que valora en la escritura automática producida "en un estado de ánimo en el que el espíritu de la permutación (los estructuralistas hablan de un 'inconsciente colectivo' kantiano y no freudiano, permutatorio, matemático, serial) [que] vencería al de la clasificación racional, 'por la intensidad o la diferencia de dinamismo de los elementos de las 'frases-tipo' normales'" ("Estructuralismo y permutación analógica", Sarmiento, 299). Ciertamente se puede establecer entre la permutación y la escritura automática esta relación a nivel de los efectos, pero la diferencia estriba en que la sistematicidad de la primera garantiza, a mi juicio, una autonomía y singularidad expresiva mayor, así como una emotividad contenida. Clara Janés advierte de manera más amplias las diferencias profundas entre la práctica surrealista convencional y la escritura de Cirlot: "En Cirlot nada es arbitrario, y aunque el azar pueda contribuir al hallazgo, la conciencia ocupa el lugar más importante", y, aún más, de la concepción de sus proyectos: "En la permutación fondo y forma se identifican. Esa identidad que se producía también en el surrealismo por definición, como punto de partida, en Cirlot es un resultado, tiene el valor de culminación. El poeta llega a ella tras un largo camino durante el cual ha permanecido siempre con la conciencia atenta a su búsqueda, búsqueda en la que ha avanzado paso a paso con toda lucidez. Una cosa tiene clara desde un principio: lo importante de la estructura" (Cirlot, *el no mundo y la poesía imaginal*, 72).

En su excelente artículo "Cirlot: poesía permutatoria y abstracción", Emiliano Fernández y Enrique García comentan de entrada que este tipo de investigaciones incomprendidas son las que ponen de manifiesto "la tibieza y el carácter imitativo y poco atrevido de otras experiencias que gozan de mayor favor crítico, quizá porque se ajustan con más facilidad a ciertos esquemas ya tradicionales" (165). Además añaden nuevas

clasificaciones de estos procesos diferenciando entre permutaciones mecánicas y rituales. Ejemplo de las primeras sería la primera variación de “Inger, permutaciones”, en el cual la recombinación de las letras que forman ese nombre se despliega de manera completamente regular y ordenada (Inger, 5-11). Pero para estos críticos son las segundas las más distintivas respecto de técnicas similares de otros artistas contemporáneos, como los del OULIPO. En Cirlot, a pesar de la frialdad y exactitud de sus propios planteamientos, suele primar una construcción marcadamente teleológica: “Todo parece ordenado en sus poemas hacia una estructura de cierre, de tal manera que los elementos finales adquieren una gran relevancia expresiva, y se manifiestan como el lugar al que quiere llegar el poeta. (...) El final provoca entonces un movimiento de retorno, que es ajeno a las intenciones de los procedimientos literarios tradicionales de permutación, y que llena el poema, aparentemente contra los supuestos de partida del autor, de subjetividad. / Ello tiene que ver con el sentido que le otorga a la propia permutación. En su obra se propone como una forma de conocimiento” (169). Vale la pena reflexionar sobre esta preferencia de Cirlot, pues aunque pareciera indicar una valorización parcial de las potencialidades de la combinatoria, creo que subraya el interés por la *conducción* (que podemos entender en su sentido musical) y por el interés en construir, a partir de esta fragmentariedad y de reglas autoimpuestas, una epifanía de sentido. Cirlot sabe exactamente adónde quiere dirigirse, aunque en el proceso esa imagen amenace con diluirse, y esa intención prima por sobre un afán investigativo y matemático, ya que los procedimientos empleados están claramente subordinados a la búsqueda emprendida. Por eso, a pesar de la total extrañeza que provocarán las continuas variaciones de las secciones permutatorias (y, si lo ampliamos, los cambios de tono y perspectiva del ciclo en general), comprenderemos que, en la medida que Cirlot nunca desvía su mirada ni su conducción, el lector siempre podrá seguir el sentido que se va marcando.

A nivel del modelo de partida, y en consonancia con la anterior distinción de Victoria Cirlot, Fernández y García también establecen dos posibilidades. Por un lado está la elección de elementos con un sentido inicial (particularmente los textos ajenos, como el de Bécquer) que queda abandonado “en beneficio del que se obtiene de la propia secuencia combinatoria, de los ritmos que genera el desarrollo de las posibilidades de la secuencia inicial, que -al menos en su formulación teórica- deben acercar al lector a una

percepción extática” (169). Y por otro, la elección de elementos sin sentido convencional (sonidos o letras) “para alcanzar ellos un sentido oculto, que no se percibe, pero que tiene una forma verbal explícita. El poema desarrolla lo que él mismo llama ‘ritos verbales’ o ‘ritos ante el imposible’. Parte de la concepción de que el nombre expresa la esencia de lo nombrado, de que en él está todo, los rasgos que lo caracterizan y su ‘verdad’. De esa forma las permutaciones van descubriendo sus facetas y produciendo una aproximación ‘helicoidal’ que culmina con la presentación final del nombre o de la frase cargada de sentido” (169-70). Ese sentido, que Victoria Cirlot también plantea como un remolino (“Introducción”, Bronwyn, 40), es, sin duda, el de la atracción del pozo.

Sobre sus variaciones fonovisuales a partir del nombre de Bronwyn, Cirlot escribe en carta a Félix Alonso Royano que no cabe interpretarlas como letrismo pues responden a una “idea mística” (Parra, El poeta y sus símbolos, 118), y es precisamente el carácter ritual de esta segunda práctica (perceptible particularmente en Bronwyn. n y en “Inger, permutaciones”) el que también permite acercarnos a las connotaciones místicas que se vislumbran en su combinatoria. En 1971, Antonio Molina opinaba que en “Inger, permutaciones” Cirlot conseguía impregnar “de humanismo su poesía hasta extremos de tendencia a lo absoluto” (“Inger, permutaciones por Juan-Eduardo Cirlot”), y unos años después Giovanni Allegra destaca su relación con los procedimientos de Abulafia, que buscan liberar al alma de los obstáculos para sumarse a la corriente cósmica (“I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot”), cuyas tablas de recitación, podemos agregar, coinciden con la performatividad latente en las variaciones fonovisuales. Del mismo modo, Amador Vega remarca ese aspecto liberador, pero además suma sus implicancias de tipo comunicativo: “La permutación no introduce caos, antes bien un orden y un límite al mundo: posibilita, por un lado, disponer de la mayor amplitud y libertad en el uso de lo que Cirlot llamaba ‘los alfabetos’, y, por otro, una precisión en la expresión conducente a la anulación de toda palabra mediadora, de todo silencio, entre el creador y la criatura, cuyos abismos, en la historia de la espiritualidad, sólo la oración contemplativa ha conocido” (“El simbolismo religioso de Juan-Eduardo Cirlot”, 7). En efecto, se trata aquí, al igual que en las prácticas de Abulafia, de una especie de invocación de la figura ausente mediante la combinación de su nombre, como

un modo de provocar su emergencia. Si retomamos la idea de Bronwyn como la destinataria de todo este libro, es evidente que el acto de dirigirse a un dios (un dios escondido), resulta perfectamente homologable, en especial si consideramos las relaciones entre las características usuales del discurso apofático y los sucesivos grados de negación que el propio autor estableció para este proyecto: “1.º Escribir un poema de amor a una persona que no te ama; 2.º que no te conoce; 3.º que no conocerá nunca el poema; 4.º que no se nombra” (Bronwyn, 50). Más lejos todavía, en una entrevista llega a plantear que “para que un libro exista no es preciso ni siquiera editarlo, ni aun escribirlo. Basta haberlo pensado verdaderamente. Hay placas de resonancia y de registro en el universo que tienen más valor que los oídos o las miradas del oyente y del lector, aunque éste no sea jamás desdeñable” (599). De nuevo el interés por el lector permanece en un segundo plano ante una experiencia vital singularmente ajena, cuyo creador decidió desplegar más allá de la contemplación y el silencio.

En efecto, no sólo las dimensiones y variaciones excéntricas del proyecto dan cuenta de esta condición: son muchos los momentos en que la misma voz reconoce que ha perdido el control de sus componentes, pero nunca como un indicio de detención ni de falta de ideas, sino por la libertad propia que han adquirido, como si los músicos de una orquesta siguieran tocando por su cuenta sin considerar a su director pasmado. Esa sensación se tiene al observar los diagramas y apuntes personales recogidos al final de Bronwyn, donde pareciera que estamos frente a una detalladísima bitácora previa al viaje que luego se olvidará, o bien frente a un intento por explicarse a sí mismo las instrucciones que se han cumplido sin saberlo. Un momento particularmente crítico se da en Bronwyn, x, donde advierte que ya está perdiendo el hilo: “Ya no recuerdo nada de tu llama / ni de la historia aquella del principio” (344); “Todo se ha confundido y queda sólo / un ascua de cristal que se reduce / a cisne de sonido” (345), e incluso se enfrenta a la radical dificultad de una aventura emprendida con herramientas insuficientes: “Todo tu corazón con mis palabras / que apenas son humanas por tan ciegas / y mudas en lo inútil; / porque grabar estelas es trabajo / de enterrador y no de amante” (317); “Aunque te escriba entre los vientos blancos / y aunque me escriba entre las negras rocas, / no logro contenerte como esencia. (...) Bronwyn, yo sólo quiero comprenderte / y nunca las palabras me podrán / dar nada” (347). Este esfuerzo de comprensión podemos leerlo

como la imposibilidad de abarcar su imagen (lo que se relaciona con la infinitud del proyecto) tanto como la imposibilidad de entender el profundo impacto de su aparición. Precisamente en el prólogo de Bronwyn, w señala que, luego de la metamorfosis de Bronwyn en Daena y en Shekina, ahora se encuentra sumido en “una noción envolvente que me acoge sin que pueda en modo alguno intentar definir de qué clase de ‘presencia’ se trata” (435). Las opciones de Cirlot tienden replicar en la propia escritura los efectos que le provoca intentando en esa sección en particular “un ambiente, metamorfosis constante, vaguedad sistemática, atonalismo espiritual y sentimental” sin puntos de referencia (435).

Para algunos, como Azancot, esta última parte del proceso es vista como una disolución: “Cirlot se mostró incapaz de trasladar su experiencia en el tiempo al ámbito de lo intemporal y eterno, del éxtasis místico; Bronwyn fue perdiendo entidad, hasta convertirse en un sueño” (“Introducción”, Cirlot, Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), 24). Pero a mi juicio este resultado es precisamente la confirmación de la altura mística que comenzaba a alcanzar, en la que la ruptura da cuenta del paso a otro estado, no sólo a nivel experiencial, sino también poético. Muchos años antes, en su ya citada “Confidencia literaria” planteaba: “toda creación nace más allá de los límites del lenguaje y para mí, es poesía profunda y verdadera la que nos devuelve a ese inexpresable silencio que precede a la dicción, o a la simple conexión psicológica de todo el concierto inefable de armonías lejanas, cuya disonancia excita la sensibilidad y abre las puertas del éxtasis” (En la llama, 673). Aquí observamos la relevancia que le otorga a la tensión como un efecto de la fragmentación, tensión que es perceptible también musicalmente en el atonalismo o, en el abandono de las estructuras líricas fijas, como comenta en la entrada dedicada al “ametricismo” en el Diccionario de los ismos: “Amétricas han sido las producciones más significativas de esos seis lustros de insurrección contra la sequedad y el anquilosamiento de las normas tradicionales. Ello ha servido para aportar descubrimientos que la sensibilidad, aun en el desorden, ha puesto sobre el tapete del arte y la estética. Siguiendo un ritmo eterno, el lado nocturno de la existencia ha asumido el mando de la misión artística” (75). En ese mismo volumen ahonda en el en el fragmentarismo como condición inherente a toda creación y en el “destruccionismo”, como pulsión latente en todos los hombres: “Afirmaríamos que el espíritu se siente extranjero

en la vida y que, secretamente siempre, y con claridad algunas veces, anhela su desgarramiento y su final para poder descansar en la sombra de su sola presencia” (176).

Si nos acercamos a los años de Bronwyn, descubriremos un agudizamiento de esta dirección: en una carta de 1968 a Jean Aristeguieta resume su paso por el surrealismo, el simbolismo y el irrealismo hasta descubrir un estado verdaderamente profundo “He penetrado en un nuevo *sentimiento* de la vida (...), que está explicado por mi constante tendencia a la música disonante. Todo es real-irreal. Todo es conflicto. Todo es disonancia” (Bronwyn, 40). Para Victoria Cirlot, la aplicación poética de estas disonancias son las frecuentes torsiones sintácticas. El mismo autor se refería en otra carta del año anterior a que uno de sus estilos en el ciclo incluía esas “torsiones y deformaciones sintácticas que *necesito*” (41), recalcando, así, que su gusto por la inconexión no era un simple gusto formalista. Este estilo, además, no se limita a la parte final, sino que acontece con frecuencia en otras secciones, y en muchos niveles, ya sea por el corte de versos en conjunciones de paso (“Bronwyn celebración / de lo presente que / no tiene” (363) o en los continuos anacolutos, como algunos poemas de Bronwyn, VI sin siquiera puntuación final: “Bronwyn, que me” (217), “sus horizontes otros en los que” (220). Lo más característico, sin embargo, son las frecuentes alteraciones sintácticas: “Te dando mi locura de vivirte” (248), “te son mis hierros” (257) y cambio de función gramatical: “Las dulcemente nubes” (218), “tus ya” (255), de las que encontramos también muchos ejemplos en otros dos títulos contemporáneos a Bronwyn, Donde nada lo nunca ni I y II y La sola virgen la. También podríamos sumar como técnica relacionada los recortes de fotos de la película de Schaffner (Collages: Bronwyn, n). Respecto a la aplicación de este procedimiento sería injusto ver sólo una voluntad destructiva, pues esta fragmentación está aliada a operaciones constructivas, en versos partidos para realzar una aliteración (“y deja / su espejo” (372)), variaciones anagramáticas (“de las rosas astros” (248)), y paranomasias (“mi sepulcro / con sus letras violetas y violentas / de cristal azul como esa luz” (252)). Incluso, el anacoluto final de Bronwyn, VI, más que una interrupción sugiere precisamente una apertura hacia lo indefinido: “He de llamar amor a lo que es ir / hacia” (224). No estamos, pues, frente a una disolución por agotamiento, sino frente a una dislocación originada por el exceso de concentración, y no en vano la fragmentación que padece el lenguaje se traslada también

a la del hablante: “Me caigo en torno mío y me deshago / en un montón de letras en que apenas / tu nombre de amatistas y de muérdago, / Bronwyn, no se desgasta con el tiempo” (438). Es precisamente el sacrificio de su lenguaje despedazado el que contrasta con la imagen cada vez más alta de Bronwyn, y es por eso que la tensión nunca decae en el texto, porque en cada nueva etapa renace la esperanza y vuelve a frustrarse, y la escritura no hace sino remarcar esa distancia. Este canto a una amada imaginaria, nacida de “los sentimientos imaginarios” (que defiende como superiores en su artículo homónimo (593-6)) podrá recordarnos así el modelo del *amor de lonh* del trovador Jaufré Rudel, en el que el amante se abandona a la elucubración de sus pensamientos (Victoria Cirlot, “El amor de lejos y el valor de la imagen”, 296) y la distancia provoca un ensalzamiento del amor que no espera recompensa sexual, “de modo que el canto mismo se deshace en el deseo” (291).

Hemos llegado a un punto de tal fusión del poeta con el contenido de su canto que ya no podríamos decir que en estas continuas fragmentaciones se prepare una división, sino todo lo contrario. Cirlot ha conseguido cargar cada una de sus partículas, y cada una de ellas, al abrirse, se convierte en un reflejo de Bronwyn, en portadoras de su luz: “De dolor inmortal / las puertas de tu voz abren la noche / donde la eternidad se refugiara / cuando el tiempo cesó de contenerte. // Bronwyn, qué claridad” (165). Para Miguel Casado, todo el libro es una revelación presentada “como un mecanismo implacable de *fragmentación*” (La poesía como pensamiento (42), y es de ese modo como el impacto inicial de la película en el autor que la ha padecido se despliega como una explosión: “Todo se mueve al modo de un sueño, en *visiones* sucesivas, cuya desarticulación semántica, las palabras privadas de contexto, arrojan sobre el papel sentidos sin coherencia inmediata. Las contradicciones, ya dadas desde la inicial, avanzan sin resolverse. Cargas verbales van explotando, luces, llamas amarillas en el aire. Y se trata sólo de dejar que la herida de cada una vaya ahondándose” (46).

Si recordamos el sentido que Fernández y García encontraban al interior de las permutaciones de Cirlot, podríamos extenderlo al libro entero, entendido como esta serie de variaciones que tienden (al igual que en las variaciones barrocas) a acumular su energía hacia el remate final. Aunque la muerte truncó las infinitas continuaciones que podrían haber existido, la última parte del ciclo *oficial*, La quête de Bronwyn, funciona

como un grandioso resumen. Tras una escritura bastante más trabajosa, debido al particular énfasis que aquí le da a la aliteración, la homofonía y las reiteraciones, consigue elevar la temperatura de sus palabras hasta la incandescencia. Se reitera la sensación de embriaguez (“mi voz que desvaría” (504)), y confusión (“Profunda soledad en que confundo / la claridad, la oscuridad, el mundo” (494), en visiones sinestésicas (“De pronto vi la luz y no era luz, / era el sonido, Bronwyn, de tu nombre” (498) que desembocan en imágenes de un misticismo glorioso: “He vuelto a ser la luz donde la luz / deja de ser la luz para ser luz, / en el centro del centro de los centros, / en la rosa de rosa de las rosas” (518) con versos que perfectamente podrían acompañar alguna de las miniaturas de las visiones de Hildegard von Bingen. Para Victoria Cirlot, todas estas características remarcaban el carácter visionario del ciclo (“Bronwyn: la visión sonora de Juan Eduardo Cirlot”), también presente en un breve poema de los mismos años que tematiza el tipo de visiones descritas por Henry Corbin, “Visio Smaragdina”. En éste (según Clara Janés (“uno de los más perfectos poemas de Cirlot”, *Antología*, 227)) la descomposición de las palabras (“Maresmer / maresmel vad / valma resdar / mares delmer” (227)) emula un balbuceo místico, que podríamos comparar a los ejemplos de Ball o Huidobro anteriormente citados. *La quête de Bronwyn*, sin embargo, no recurre a la fractura, sino más bien a la reiteración desmedida de un lenguaje que pareciera destinado a girar sobre su propio eje. En el penúltimo poema se alían los efectos de las aliteraciones y las variaciones de la combinatoria: “las olas de las alas de las almas, / las alas de las olas de las alas, / las alas de las olas de las almas, / las almas de las olas de las alas, / las almas de las alas de las olas” (520), pero ya no son duras fracturas sonoras como las de *Bronwyn, n*, sino sonidos dulces, líquidos, ligados en la letra l (ausente del nombre de la amada) que envuelven por completo al lector, cumpliendo a la vez aquella unión trascendente mediante las aliteraciones a la que se refería Castillo. En la página siguiente, esta sección y el ciclo completo se acaban, pero el último verso queda zumbando indefinidamente: “Las alas en las alas de las alas” (521).

En uno de sus artículos dedicados a estudiar el simbolismo fonético de las letras del nombre Bronwyn, Cirlot concluía que allí se inscribía el doble movimiento que guía todo su proyecto: “BRON sería, pues, una expresión afirmativa material terminada en un

impulso a la disolución (...) Y WYN sería la unión de tres sonidos negativos, disolutivos, reafirmando el final de la primera sílaba del nombre. Éste, pues, sería el nuncio del destino de Chrysagón: recibir una forma de realidad activa para ser impulsado por ella a la disolución (y al dominio de las virtualidades infinitas)” (Bronwyn, 631). Pero su impulso en el amante, más que una disolución, ha significado una liberación: “Me has llamado Daena, / Shekina me has llamado, / así me has consagrado: / La que Desencadena” (405). El conflicto, sin embargo, se produce entre esta “*interioridad que quiere aparecer*” (147) y la imposibilidad de que el encuentro se verifique: “Nunca te encontraré porque el encuentro / habría de ser fuera y estás dentro” (501). Incluso, más que hablar de un intento por abarcarla, podríamos pensar en lo opuesto, como lo manifiesta Cirlot en otra de sus cartas: “Bronwyn pasó de imagen de mujer a idea, a ángel, de ángel a visión de la Deidad. Su hipóstasis es tan inmensa que ‘me contiene’” (408). Pero a estas alturas ya no cabe diferenciar los planos que, como en una experiencia mística, se han fundido: Cirlot se ha *vaciado* de Bronwyn, ha encontrado un universo en su interior y lo ha hecho emerger para poderlo conocer. Ahora bien, si el propio autor ha sido consumido por su poema, ¿qué expectativas quedan para lector? ¿Somos suficientemente valientes para dejarnos caer?

El mismo autor contaba en sus cartas de esos años un chiste que circulaba sobre él: “Cirlot sería un gran poeta si supiéramos el idioma en el que habla” (Granell Trías, “*Donde nada lo nunca ni*, de Juan-Eduardo Cirlot”, 21). El problema del chiste es que quizás ni siquiera él sabía que idioma estaba hablando. Pero sí tenía más claro a qué llamado intentaba responder y de qué modo esa misión constituía una investidura. Así lo explica una entrevista titulada “¿Quién es Bronwyn?”: “La humanidad quiere convertir a los poetas en periodistas, agentes de publicidad o sacerdotes, géneros muy distintos y respetables en distinto grado. Pero el poeta no es nada de todo ello. Es sólo alguien que responde a preguntas formuladas por *algo* que se asemeja extrañamente a la *nada*. Y su voz tiene resonancias que él no podría evitar, aunque quisiera. A eso, se le llama hermetismo” (Bronwyn, 599).

4. Valente, Gamoneda y el problema del conocimiento.

Como comentaba al inicio de este capítulo, además de Juan Eduardo Cirlot hay otros poetas españoles que me interesan particularmente como ejemplos de resistencia y singularidad. Nos ocuparemos ahora de José Ángel Valente y Antonio Gamoneda, cuyas primeras obras se dan a conocer sólo pocos años después que las de Cirlot. Aunque ambos suelen ser agrupados (con más o menos matices) dentro de la generación del '50, y que Castellet consideraba al primero como uno de los poetas jóvenes que tienden “hacia una poesía realista” (101), Valente defiende a ultranza la soledad del escritor como su garantía: “En la escritura hay siempre un factor de riesgo, se escribe peligrosamente a riesgo de fracasar, y justamente ese riesgo es lo que merece la pena. El acogerse a un grupo elimina ese factor. Lo único que hace es facilitar la labor de los fabricantes de antologías y textos académicos” (Palabra y materia, 62). En estas páginas comprobaremos cómo ese tipo de clasificaciones homogeneizadoras de modas resultan particularmente inoperante frente a autores que intentan desarrollar vías más personales, cuyas obras no coinciden con los intentos por establecer relaciones simplistas y causalistas respecto a un determinado contexto histórico. Al igual que Cirlot, el reproche de orgullosos y herméticos será como una respuesta automática ante su posición excéntrica, lo que habilitará a sus críticos para pasar de largo frente a sus poemas. Y si bien las vías que desarrollan son distintas, ambos casos asumen las problemáticas relacionadas con la oscuridad como un punto central de la experiencia poética del autor y el lector. Por eso, aunque aquí no alcance a cubrir en detalle sus propuestas y la recepción que han merecido, intentaré remarcar al menos algunas calas de sus procesos reflexivos que se relacionan directamente con el tema que nos ocupa. En esta primera sección enfocaré mi mirada hacia el problema del conocimiento tanto en el autor como el lector, para más adelante conjugarlo con otras polémicas contemporáneas en el medio español.

Ya se apuntaba, respecto a Celaya, la concepción de la poesía como comunicación. Esta idea había tomado fuerza a partir de la publicación en 1950 de algunos aforismos de Vicente Aleixandre, en los que se desarrolla una línea de pensamiento que se relaciona con algunos presupuestos de la poesía social: “El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana” (398), “No hay más que un poema verdadero: el de la inmanente comunicación” (398), “La

comunicación que la poesía *in actu* establece entre los hombres, entre otras cosas, prueba conmovedoramente lo ridículo de las ‘torres de marfil’. Por no decir su inmoralidad” (399), “Hasta el poeta que canta su más definitiva y feroz insularidad está pidiendo un poco de simpatía” (399), “La Poesía no es cuestión de *fealdad* o *hermosura*, sino de *mudez* o *comunicación*” (404), etc. Esta postura pronto será matizada por otros autores, como Carlos Bousoño, quien ya en la primera edición edición de su Teoría de la expresión poética, en 1952, propone que el contenido expresivo que transmite el poema no es necesariamente real o referencial, sino subjetivo. Más directo es Carlos Barral, con su artículo de 1953 titulado “Poesía no es comunicación”, al criticar de esa postura no sólo su excesiva preocupación por el tema, sino además la prescindencia que implicaría “de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido a costa de su propio mundo interior” (en Provencio, 67), cuyo esfuerzo iría a la par con el proceso de conocimiento que el autor habría desarrollado durante la escritura del poema; se observa, así, una consideración de la escritura y la lectura como procesos más complejos que una simple entrega de información. Dos años después, en su prólogo a Función de la poesía y función de la crítica de T. S. Eliot, Jaime Gil de Biedma desgrana esta problemática, desvirtuando que la comunicación poética se limite a una transmisión de emociones vividas por el autor para que sean revividas por el lector, que a su juicio estaba relacionada con el planteamiento de Bousoño; antes bien “lo que un poema transmite -suponiendo que, en efecto, algo transmita- no es una compleja realidad anímica, sino la representación de una compleja realidad anímica” (El pie de la letra, 27). Esa representación depende, por supuesto, de un proceso creativo que involucra tanto emociones y experiencias como decisiones de escritura, por lo que “la comunicación es mediata: no se produce de hombre a hombre, sino de poeta a lector, y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a los heterogéneos materiales que lo integran y que desprendidos de él carecerían de sentido” (27-8). En la medida en que estos materiales han ganado ese nuevo sentido al interior del texto, cabría redefinir la comunicación del poema “porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo. O quizá: poesía es conocimiento” (28). Más que mantener la polarización de los términos, entonces, los relaciona, aunque al final también

termine por diluirlos: “si la poesía no es comunicación, y tampoco es conocimiento, ¿qué es entonces? Ni lo sé ni estoy demasiado seguro de que interese saberlo” (30).

José Angel Valente también mete baza en esta discusión, con un artículo titulado precisamente “Conocimiento y comunicación” (una de sus primeras y más importantes publicaciones críticas, escrita en 1957 y publicada en 1963). De entrada indica que “cuando se afirma que la poesía es comunicación no se hace más que mencionar un efecto que acompaña el acto de la creación poética, pero en ningún caso se alude a la naturaleza del proceso creador” (Las palabras de la tribu, 19), que es hacia donde propone cambiar el eje. Así, postula que el poeta “no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador”, que el instrumento “a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo” (21-2), y que el resultado será un tipo de experiencia “que no puede ser conocida más que poéticamente” (24) porque trasciende a la experiencia real que pudo haberla originado. De ahí surge una advertencia (que coincide con el énfasis que Gil de Biedma daba al carácter de representación): “el tiro del crítico yerra cuando en vez de dirigirse a la supuesta experiencia que lo ha motivado, buscando en ésta la explicación de aquél, porque tal experiencia, en cuanto susceptible de ser conocida, no existe más que en el poema y no fuera de él” (24). Por lo mismo, y también coincidiendo con Gil de Biedma, esta serie de tanteos en la escritura implicarían primordialmente a su autor, “Porque a quien en primer lugar tal *conocimiento se comunica* es al poeta en el acto mismo de la creación” (25).

¿Qué ocurre, sin embargo, desde la perspectiva del lector? Ya se adivina en esta última sentencia, pero también en lo que indica algunas líneas antes, que éste debe intentar llegar a participar de la experiencia poética que vivió el autor, un proceso dinámico del que se obtiene un conocimiento cuya utilidad o veracidad se pierde fuera del poema. Prevalece, entonces, una idea de la escritura y de la lectura como un descenso laberíntico o una zambullida, según él mismo explicará varias décadas después en una conferencia dictada poco antes de su muerte: “Nos invita el poema a una experiencia oscura, a la inmersión en las capas sucesivas de lo que antes he llamado ‘palabra materia’, en el fondo infinito de las cuales se encuentra la palabra única, la que fue, no

sabemos cuándo, nuestro origen. Inmersión, pues, en las capas de la memoria, descenso por los infinitos estratos o cámaras de la memoria” (La voz de José Ángel Valente. Poesía en la residencia, 23). Este proceso vivido por el autor se ofrecerá de modo paralelo al lector, pero es importante distinguir que aunque ambos compartan un punto específico, el poema habrá sido el punto de llegada para el primero, y el punto de partida para el segundo. O, como explicaba también en “Conocimiento y comunicación”, con el ejemplo de la transmisión poética de una experiencia mística: “a través de los poemas de san Juan de la Cruz un hipotético lector perfecto de su obra podría llegar a *conocer* la experiencia sobre la que se originaron en el mismo grado en que el poeta la conoció. Digo *conocerla*, no experimentarla ni vivirla, cosa muy diferente, tan diferente como la vida y la poesía mismas son entre sí” (Las palabras de la tribu, 25). Al ser procesos de autoconocimiento exclusivos, entonces, es difícil establecer entre ambos la solidaridad de una experiencia compartida de manera idéntica. Con esa lógica, dentro de las reflexiones incluidas en Notas de un simulador, Valente extrema el concepto de comunicación hasta su contrario: “La poesía no sólo no es comunicación; es, antes que nada o mucho antes de que pueda llegar a ser comunicación, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para adentrarnos en una habitación abandonada cuya puerta se puede cerrar desde dentro sin que nadie en el exterior sospeche que una puerta se disimula en el muro, y para estarse allí en el claustro materno, seguros y escondidos” (22).

Un punto no desarrollado en “Conocimiento y comunicación” es el del tipo de lenguaje poético asociado a este tipo de procesos. En “Las condiciones del pájaro solitario”, de 1983, sí explicita que, al considerar el acto de la escritura como un momento de suspensión, en ella “ha de operarse ya la disolución de toda referencia o de toda predeterminación”, dejando de lado “los condicionamientos del lenguaje de la comunicación y los elementos censores que, de toda necesidad, el lenguaje utilitario aloja” (Variaciones sobre el pájaro y la red..., 20). Más adelante, esta diferenciación del lenguaje poético se radicaliza: “La apuesta es irrenunciable: llevar el lenguaje a una situación extrema, lugar o límite donde las palabras se hacen, en efecto, ‘ininteligibles y puras’, con una teoría del no entender, no saber -‘y quedéme no sabiendo’-, de forma que el que en un simple modo de razón no entienda pueda encontrar, no entendiendo, más

hondo y dilatado espacio para existir” (Notas de un simulador, 39). La referencia a San Juan de la Cruz apunta precisamente al punto en el que la experiencia mística y la experiencia poética pueden igualarse: la intensidad de los límites.

El interés de Valente por la mística no se limita a San Juan de la Cruz, sino además Miguel de Molinos, Angela de Foligno, Angelus Silesius, Meister Eckhart, entre otros, y se abre a las problemáticas religiosas en general. Pero más que resumir ese interés, me gustaría referir algunos puntos en los que el propio Valente desarrolla, a partir de estos estudios, algunos fundamentos de su modelo de escritura. Uno de los primeros ejemplos es el artículo “La hermenéutica y la cortedad del decir”, donde apunta a la paradoja esencial de la expresión mística: a pesar de la radical insuficiencia de las palabras “la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que obliga su propia cortedad. En el punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho” (Las palabras de la tribu, 66). En términos similares a los ya citados, se refiere al modo en que este proceso implica un tipo de conocimiento, pero lo específico de este caso es que va más lejos: “El místico necesita acceder a su propia experiencia y lo hace por vía poética, con lo que la palabra se hace conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento” (66). Un efecto muy relevante de la enorme distancia que existe entre todos los elementos en juego (experiencia mística, lenguaje insuficiente y no saber) es que la tensión producida se convierte en un aliciente para la experimentación de todo tipo de vías poéticas, que enfatizan precisamente el aspecto más lejano y aparentemente más pobre de la ecuación (la materialidad de las palabras) para producir la chispa: “¿No sería necesario admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante en la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo explícitamente dicho?” (67). Esta pugna entre silencio y palabra es reiterada al inicio de su “Ensayo sobre Miguel de Molinos”, así como el carácter “esencialmente ‘experimental’” de esta palabra, a lo que se suma la condición de “-según expresión de Nicolás de Cusa- abandonar ‘los caracteres propios de las palabras que utilizamos’” para poder ser entendida (Variaciones sobre el pájaro y la red..., 88). Al volver sobre estas

ideas en otro ensayo, “Sobre la operación de las palabras sustanciales”, apunta también otra importante relación: en la medida en que la experiencia poética y la mística son extremas, “la expresión de ambas sería, desde nuestra perspectiva, resto o señal - fragmento- de estados privilegiados de la conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal” (69). Y esto implica, evidentemente, otro desafío al lector, quien no sólo debe suspender el juicio sobre el uso convencional de las palabras sino que además debe resignarse a reconstituir apenas los restos de la experiencia que se le está presentando. Si abre bien los ojos, sin embargo, comprenderá que al compartirlas, estas palabras tendrán un carácter seminal: “Todo el que se haya acercado, por vía de experiencia, a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra. No ha oído ni leído. Ha sido nutrido” (68). La comunicación, entonces, se salta el mundo exterior y pasa de interior a interior, de un modo mucho más profundo, a mi parecer, que el del pretendido compañerismo de la poesía social.

En la medida que destaca esas condiciones de interioridad para la poesía, donde, como ya sabemos, incluso cuando la referencia sea exterior debe pasar por un proceso de reformulación verbal y una nueva forma de conocimiento, Valente va proponiendo reiteradamente condiciones más específicas para la escritura en torno a la capacidad (paralela a la desposesión mística) de retracción del poeta: “Lo que se comienza por crear es la nada, el principio absoluto de toda creación es la nada, y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío. El artista se hace vaciándose a sí mismo” (Comunicación sobre el muro, 18). Así, plantea una escritura basada en la pasividad, la espera y “la escucha de lo que las palabras van a decir” (Notas de un simulador, 26), que se liga naturalmente a las condiciones de la fertilidad femenina: “La palabra que de ese modo aparece está grávida de significación, contiene el sentido como posibilidad e infinitud, semilla del sentido, al igual que los *logoi spermatikoi*, pensados por los estoicos, contienen las semillas -*spérmata*- del mundo” (20). Pero el retiro del autor hacia el interior de sí mismo no sólo abre la posibilidad de una expresión más pura, sino que además permite una participación más amplia del lector: “Si al lector se le dice todo, también se le está diciendo: sobras (...) si el poeta, con su yo y sus palabras, ocupa todo, no hay espacio para el lector. El poeta, como el místico, tiene que vaciarse, aniquilar su yo, para dejar espacio al otro” (“José Ángel Valente: En

el centro de la luz y la palabra”, 126). La tendencia al silencio y al fragmento, entonces, más que tender a borrar u ocultar una verdad, respondería a la tensión a la que se ve sometida una palabra para poder cumplir con el mandato de referir lo inefable que surge desde la nada, y fomenta que en el interior del lector se creen las mismas condiciones de vacío y la misma paciencia para poder germinar.

Dentro de las numerosas lecturas que han recibido la reflexión y la creación de Valente, muchas de las más atentas han coincidido en valorar que en este ejercicio de retracción como la condición de una comunicación más compleja y poderosa, en la cual los límites entre las experiencias del autor y del lector tienden a borrarse. Para Amparo Amorós, el poema se ofrece como “un espacio blanco, silente, iluminado y respetado, que se ofrece al lector como una incógnita” (“El espacio en la poesía de José Ángel Valente”, 10), para Américo Ferrari, ese espacio queda gobernado por una indeterminación extrema (“Cirlot/Trakl: conjunción de símbolos”, 28-9) y más pareciera una caja que pareciera ocultar un sentido pero que en definitiva está vacía, con lo que se reafirma el efecto sugerente de la escritura poética de Valente. El lector pareciera no convencerse de que lo que se le ofrece es todo lo que hay, debe haber algo más, se dirá, pero en el proceso de internamiento llegará a la conclusión de que no hay nada más. O sí, sólo hay lo indecible, y ha recibido la lección del camino recorrido, un laberinto que, a juicio de Nicanor Vélez, no es cerrado, sino que ha sido abierto también por el desarrollo crítico de su propio autor: “Acusado de oscuridad, Valente es uno de los poetas españoles que con más solidez y solvencia, no sólo se ha preocupado de iluminar las entrañas de su oscuridad, sino también de dar las coordenadas para transitar por los corredores de sus recintos y moradas” (119).

Aunque aún no he citado ninguno de sus versos, si comenzamos a adelantar presunciones, estos poemas deberían estar contruidos en base a mecanismos que den cuenta de ese proceso vivido por el autor y que se ofrecerán del mismo modo al lector para seguir este camino desde el conocimiento hasta el no conocimiento. Algunas de sus técnicas frecuentes (especialmente en sus últimos libros) son las referencias a experiencias privadas o las constantes menciones a autores y obras que parecieran haber activado la escritura, y que suelen aparecer en el título, o al final entre paréntesis; mi impresión es que ese apunte es precisamente un modo de dejar constancia de lo lejos que

se encuentra el resultado obtenido, y que no se quiere borrar para no olvidar su recorrido. A simple vista también resalta una selección limitada del vocabulario, y un uso léxico que pareciera tender a la pureza y el esencialismo, pero que en su efecto global busca, como se proponía, otorgar un nuevo sentido a las palabras, distinto al habitual. Es así que palabras sencillas como pájaro o desierto se van cargando de un fuerte simbolismo a lo largo de toda su obra. Del mismo modo se observa un ritmo medido y un tono la mayoría de las veces sobrio, que deja espacio a los silencios, y tiempo para el desarrollo de la estructura suelta o derechamente fragmentada de los significados allí dispuestos. Pero el rasgo que a mi juicio más se relaciona con las reflexiones precedentes es la insistencia obsesiva en la conformación de un lenguaje negativo. No sólo se debe a la reiteración de términos con esa carga, sino mucho más a la creación, en sus poemas, de procesos de autonegación, mediante la contradicción de lo planteado en un inicio, mediante la resolución en preguntas o, lo más común, mediante el desvío o la apertura total de sus elementos. Creo que esa recurrencia es la que confirma la estrecha ligazón entre su pensamiento y la consumación de los poemas como un modo de producir el retiro de su voz. A la luz de lo planteado, este poema de Al dios del lugar que en una primera lectura podría parecer sólo un ejemplo de quietismo o nihilismo, nos permite ejemplificar esa negación como un viaje de vuelta hacia el interior y a la mudez y una invitación paralela al lector, y en el que la reiteración y desviación de las palabras modula el ritmo de la caminata inmóvil: “ESTAR / No hacer. / En el espacio entero del estar / estar, estarse, irse / sin ir / a nada. / A nadie. / A nada” (Obras completas I, 475). Para cerrar esta apurada revisión, quisiera citar otro poema que nos muestra la conclusión de todos estos procesos, la síntesis no sólo entre el autor y el lector, sino entre ambos y la palabra, precisamente aquella que une sus experiencias, y donde, en definitiva, la comunicación mutua y el conocimiento se disuelven en la confusión: “Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra” (423).

Al establecer una comparación entre Valente y Gamoneda, Juan Gracia Armendáriz comenta: “La original obra de ambos poetas queda ya reflejada en sus trayectorias: voluntariamente desmarcado de las tendencias al uso en el caso de Valente,

llanero solitario de la periferia en el de Antonio Gamoneda” (579). Es cierto que el aislamiento (o “exilio hacia adentro”, como califica Eduardo Milán sus años bajo la dictadura franquista (en su prólogo a Gamoneda, Atravesando olvido..., 9)) no es garantía de calidad de las producciones poéticas, pero en el caso de Gamoneda, es posible establecer una correspondencia entre el alejamiento de los centros de poder y el desarrollo de una escritura ajena a las modas circunstanciales, en la que ha primado la fidelidad a sus propias condiciones y necesidades, y por lo mismo, es relevante su temprano desmarque de la función social de la poesía. Entre las características destacadas por la crítica resalta el complejo contrato establecido entre sus palabras y la realidad; por un lado, como destaca Miguel Casado, su principal exégeta, “El lenguaje de Gamoneda es un lenguaje fuertemente ‘poetizado’, ajeno al habla normal” (Esto era y no era, 115), que se nutre tanto del uso de un vocabulario arcaico como de un tipo de imagen irracional “desbordada de sugerencias aunque al final deje el poso del hermetismo” (116). Por otro lado, como propone Tomás Sánchez Santiago, este lenguaje extrañado es el único capaz de dar cuenta adecuadamente de la realidad, pero no de un modo indirecto, sino presentificándola en el texto: “la primera condición del lenguaje poético parece ser que ante él desaparezca la realidad para constituirse él en realidad sola. El misterio que comporta está en lo que muestra, no en lo que oculta. El lenguaje poético no oculta nada. Es su sola presencia la que turba con su exactitud” (116). Y a diferencia de poéticas más afirmativa y convencionalmente realistas, lo que podría ser una huida es la única posibilidad para la conquista: “Para Antonio Gamoneda la poesía no es un procedimiento elusivo de la realidad sino la única manera de nombrarla directamente” (117). Estas perspectivas complementarias, entonces, nos avisan que en Gamoneda también encontraremos un tipo de espacio poético donde interesa representar todo el proceso en el que las palabras se han visto implicadas, y que su claridad u oscuridad dependerá de la perspectiva escogida: el camino hacia el recuerdo no es directo, y para volver a dibujar con precisión los contornos de una experiencia vivida, el lenguaje también debe sumar usos y recursos distintos a los de la comunicación espontánea. Al igual que Valente, compartirá entonces un registro lejano a la coloquialidad, y un mismo acto de repliegue, pero antes que abrirse a una perspectiva como la de la ascensión y la contemplación,

Gamoneda se dirigirá, como indica Gracia Armendáriz, hacia “una persistente horizontalidad, lucha, a veces cruenta, con la propia existencia” (582).

Para poder ordenar las condiciones implicadas en esta empresa, recurriremos igualmente a las reflexiones de su propio autor, quien, a diferencia de Valente, no ha querido construir una arquitectura teórica, prefiriendo esbozar sus opiniones de un modo más sencillo. Así lo advierte en el prólogo de El cuerpo de los símbolos, una recopilación de sus escritos críticos hasta 1997: “mi única credencial, mejor o peor conseguida, es la de poeta. Quedamos por tanto en que yo no tengo *un pensamiento* (no suena muy original pero es así), sino simples *ocurrencias*, y en que algunas de estas ocurrencias han llegado a convertirse en convicciones” (9). A pesar de su aparente descuido, Gamoneda ha sabido establecer y repetir enfáticamente unas claves muy precisas de su escritura. Una de las principales nace precisamente de la conciencia del medio a utilizar, en la que están imbricadas tanto el material verbal como el contenido de la memoria para convertir el poema en un despliegue temporal, que posibilita “una conducta ‘musical’ del lenguaje, es decir, una *composición en el tiempo*. La composición es *sentida* por la memoria, es comprendida precisamente por la memoria de los sentidos. De otra manera: el discurso se hace *memorable* precisamente a causa de esta composición y es la memoria la que posibilita la existencia física del poema” (23). Esta íntima unión da pie a lo que llama una operación que “consiste en la *confusión profunda* del discurso musical y el discurso significativo” (24), y como tal, se comprende que no se trabaja con un plan determinado, sino todo lo contrario. Así explicita sus pasos: “existe una especie de pulsación musical en el lenguaje y una confusísima idea de lo que vas a decir. Esta idea confusa, este no saber, esta falta de deliberación no impide cierta intuición de por dónde va a ir el poema, pero no sabes las palabras, ni sabes los contenidos, ni sabes la realidad que va a darse en el lenguaje poético. Y ese lenguaje poético, sin embargo, va a ser excitado de alguna manera por esa causa musical y, además, por las informaciones que tiene el poeta, de las que no es total ni instantáneamente consciente. Desde esa falta de conciencia, que no es exactamente automatismo psíquico ni mucho menos, se produce la aparición de lenguaje” (“Antonio Gamoneda: realidad *versus* realismo”, 3). Con respecto a Valente, quien proponía la borradura del autor para permitir allí el nacimiento de la palabra, aquí hay un matiz: si bien se atrave a ocupar la palabra “revelación”, aclara que ésta no tiene nada que

ver con la trascendencia (“Poesía, existencia, muerte”, *Atravesando olvido...*, 212). Más que una iluminación ultraterrenal, se trata de darle forma a una materia preexistente: “todo está en [el poeta] pero sin vertebrarse, sin explicitarse” (“Antonio Gamoneda: realidad *versus* realismo”, 4), cuyo surgimiento se parece más al lento revolver de una mezcla en cocción.

En su poesía, pues, es constante la fusión de planos temporales, sentidos y abstracción, mediante emociones que encarnan atributos materiales (“la belleza extiende su aceite sobre estos grandes durmientes” (*Esta luz*, 233), “La obscenidad entró en mis huesos” (347), “El error pesa en nuestros párpados” (457)). Miguel Casado lo considera el resultado de una fusión entre el plano interior y exterior: “por un lado, el mundo no parece existir ya sino detrás de los ojos; por otro, ese turbulento dinamismo interno se experimenta como alienación, como extrañamiento de sí, lo que somete sin posible resistencia” (*Esta luz*, 585), y Eduardo Milán habla de la “*Intimidación del afuera* como actitud de la expresión que así se posiciona *bajo* la intemperie del mundo y *en la* intemperie -a veces cálida, a veces fría- de la escritura poética” (*Atravesando olvido...*, 9). Dentro de ese convulso fluir, los deslizamientos del recuerdo se atraviesan desestabilizando muchas veces la construcción del sentido. Podría pensarse que se debe a un intento voluntario por producir imágenes en tensión (como las de los surrealistas), pero corresponde al autoimpuesto deber de precisión: “Una cosa es cierta. Yo no sé por qué digo esa palabra, pero sé que esa cuchara ha estado en mi vida. Vuelve ahora por una vía irreflexiva, musical y llena de confusión. Entra y hay un reconocimiento” (“Una conversación con Antonio Gamoneda” (63)). Esta prueba no se juega en el campo de la precisión referencial, sino en el de la significación vital; así, puede tachar un verso que le haya gustado pero que resulte ser falso (o, en sus términos, que sea “literatura”), porque “Yo no aspiro a decir verdades, pero para la función estética necesito un nexo real, un correlato, un significante que tenga que ver con mi vida” (67), aunque admite tener nostalgia “del poema que es totalmente mentira, en el que los símbolos no arrastren vida mía consigo” (67). Reitero, pues, que este proceso se da dentro del poema, no fuera de él, y todos los elementos que va insertando (casi todos pertenecientes a su imaginario rural) acentúan su carga simbólica, su ambigüedad y su autonomía. Eso es lo que define, a fin de cuentas, al símbolo poético: “No es un convenio; *es, él mismo, una realidad*. En este

orden de convicciones no me estorba que el símbolo pueda, aparentemente, no simbolizar nada. No será verdad. Si se trata verdaderamente de lenguaje y pensamiento poéticos, ocurrirá que simboliza algo *que se desconoce*, o que, más simplemente, *se simboliza a sí mismo*. No hay problema; lo importante y dirimente para saber que estamos en poesía es que hayamos percibido *la energía del símbolo* (“Poesía, existencia, muerte”, Atravesando olvido..., 209-210).

Dentro de sus reflexiones también hay cabida para el problema específico de esta sección. En su ensayo “Poesía y conocimiento. ¿Qué conocimiento?” comienza reconociendo: “Queda dicho y redicho, pues, que la poesía genera conocimiento” (31), pero, como va detallando, al tratarse la poesía de un lenguaje paradójico su conocimiento es “notablemente distinto y distante del que resulta de la objetivación o la reflexión convencionales” (32), o, como resuelve tautológicamente: “el conocimiento que proporciona la poesía es un conocimiento poético” (33). Por lo mismo, es un conocimiento que no es anterior a la escritura, y, como concluye, su relación con la realidad no es subsidiaria: “La poesía -lo diré de una vez- *crea realidad* (nada que ver aquí con los postulados mecánicos del creacionismo histórico) y *engendra conocimiento*, sí, pero única y principalmente, *el de esta realidad por ella creada*, que no se da ni puede ser dicho fuera de ella” (35). Por lo mismo, su ámbito final, por diversa que sea la extracción de sus componentes, es el del mismo poema: “la poesía se ocupa de aquellas cosas que no pueden ser conocidas desde fuera de la poesía” (“Antonio Gamoneda. ‘Sigo practicando la soledad’”, 27); “La poesía dice, por encima de todo, aquello que no puede decirse fuera de ella (...) La poesía puede decir aquello que no es verdad más que en su interior” (“Poesía, existencia, muerte”, Atravesando olvido..., 216).

Del párrafo anterior quisiera rescatar un punto particularmente importante, el del conocimiento que surge junto a la escritura. Como el mismo Gamoneda expresa en reiteradas ocasiones, “sólo sé lo que digo cuando ya está dicho” (31) (lo que recuerda la pregunta de W. H. Auden citada por Valente en “Conocimiento y comunicación”: “¿Cómo puedo conocer lo que pienso hasta que no veo lo que digo?” (23)). Esta fórmula, además de indicar humildad a la hora de afrontar la tarea poética, ejemplifica muy bien la importancia que le da al proceso de la escritura, más que como la concreción de un programa predeterminado, o una iluminación, como una serie de lentos tanteos que

operan del mismo modo que los recuerdos traídos de vuelta a tropezones hasta encontrar su sitio. Por eso, cuando declara: “Ante un poema, mi estado favorito de conciencia es la confusión. Loco del todo no estoy, pero si san Juan decía que esto es un no saber sabiendo...” (“Nos engañamos en la vida y en la poesía”), no está mintiendo; esa vacilación es señal de su respeto ante las palabras. Y, al mismo tiempo, esa distancia es la que permite que se abra la necesidad de la escritura: “Ese *no saber* es algo real para mí. Yo he podido escribir eso porque no sé su nombre, de saberlo no lo habría escrito. Si supiera el nombre de mi pasión actual, yo no podría escribir una línea” (“Una conversación con Antonio Gamoneda”, 73), que en los últimos años se extrema como conciencia vital: “Lo que ocurre es que yo cada vez trato de saber menos de mí mismo” (Agudo (ed.), 32).

En su reciente discurso de recepción del premio Cervantes volvió también sobre el tema, para sumar otra característica, el carácter de pobreza (material y espiritual) que implica: “El ‘no saber’ es natural en la creación que se desprende de la cultura de la pobreza. Es una suerte de pureza en la oscuridad del pensamiento, que podría ser anulada precisamente por el saber metódicamente adquirido”, y que ha decidido mantener a salvo de una racionalidad mecánica. Hay un rasgo constante, de hecho, que confirma ese dinamismo más allá de la constante producción de nuevos textos: la constante reescritura a la que somete sus textos ya editados. Recurriendo una vez más a la frase de San Juan, explica que “La tachadura crea el valor de ‘un no saber’; bajo la tachadura tendría que haber algo que desconozco y que conviene a la revelación. Si lo que queda del poema se abre a una causa musical, pienso que el poema volverá a ser” (prólogo de *Reescritura*, citado en *Esta luz*, 10). Esta acción refleja que ese conocimiento paralelo e incluso posterior de lo que quería decir mediante la escritura ni siquiera se cierra con el punto final, pues pareciera que los poemas nunca terminaran de decir lo que quisieran decir. Es más, al ir ahondando él mismo en capas más profundas de su escritura, podremos pensar que los poemas mantienen un grado de oscuridad incluso para su autor, quizás la misma oscuridad de la que surgieron.

Si traspasamos el umbral hacia la experiencia del lector, el propio Gamoneda también está consciente de la problemática que surge de su escritura, y sus proposiciones van en línea con su poética. Así lo ha repetido en diversas entrevistas los últimos años,

cuando su exposición ha sido mayor: “Sólo puedo darle un consejo [al lector]: que tenga una disposición de receptividad. Que no tenga prejuicios con el lenguaje y que no le exija someterse a formas coloquiales” (“Todos los poemas de Gamoneda”), ahondando en el tipo de comunicación que intenta establecer: “Yo entiendo que la poesía no es un arte informativo, para dar información están los elementos mediáticos, la relación coloquial y todas esas cosas... Entiendo la poesía como la búsqueda y el contacto con algo desconocido que puede levantarse del poema” (“Antonio Gamoneda: ‘En la tele te dicen que la muerte es mentira’”). Y así se da un proceso de significación complejo en el que escritor y lector pueden quedar igualados en el desconocimiento: “El lenguaje abierto (en mí y otros muchos) carga símbolos que tienen una doble potencia simbólica: se simbolizan a sí mismos y a algo que se desconoce. El poeta practica ocultaciones, pero puede no saber lo que oculta” (carta a Felipe Cussen, 2). Este lenguaje se opone directamente a la acusación de hermetismo, pues “la poesía y, en ella, la palabra, se producen indefinidamente abiertas, es decir, receptoras fuera de la legislación semántica convencional, capaces de dar cuerpo a otra imprevisible significación. Esto que, para el lenguaje convenido, no sería más que un estorbo, una carga de imprecisión, es, para la poesía, una facultad determinante de su riqueza, de su poder a la hora de la creación de conocimiento y de la generación de placer” (“Esencial Gamoneda”). Una opción muy particular de esta intención de placer y libertad es su último libro, Cecilia, dirigido a su nieta, para quien las palabras son literalmente incomprensibles, “porque es que ella no comprende, ni hace, ni puede hacer comprender esas palabras” (Agudo (ed.), 32). Pero muchos de sus poemas demuestran también esa combinación entre la constatación y el olvido, entre el lenguaje sentencioso, la confusión y la videncia, como esta secuencia de versos de Lápidas: “En tus dos lenguas hoy estuve triste; / en la que habla de misericordia / y en la que arde ilícita. // En dos alambres puse mi esperanza. // Estoy viendo dos muertes en mi vida” (Esta luz, 294).

El desconocimiento, sin embargo, no está sólo en la fase previa al poema, ni en sus efectos en el lector, ni incluso en la necesidad de la reescritura, sino también en su propia mirada sobre el resultado: “Este relato incomprensible es lo que queda de nosotros” (222) declara en uno de los versos finales de su libro Descripción de la mentira, cuya primera edición en 1977 significó el inicio de su reconocimiento en el medio

español. Miguel Casado interpreta este verso precisamente como el punto de igualación al que nos referíamos: “El libro se torna incomprensible por lo que llegamos a saber de él, no por sus zonas de ignorancia. Es incomprensible para el lector y el autor” (Esto era y no era, 108). Y eso se debe al empeño de desarrollar un ejercicio de la memoria que no sólo asume la confusión y la mezcla de planos, sino que recurre a dicha confusión como un modo de preservarlas del olvido. Como plantean Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor, “La memoria es una esfera protectora y productiva que se extiende sobre las cosas alcanzando su preservación. Operación decididamente posmoderna a la que podemos llamar *wrapping* -encapsulamiento, encriptación” (Sílabas negras, 22-3). Ese proceso de sucesivos dobleces del lenguaje se demuestra, a mi parecer, en las bifurcaciones del sentido de sus poemas, que terminan en un lugar indistinguible desde el punto de partida. Otro poema de Lápidas es un buen ejemplo de esos dobleces, apoyados en los encabalgamientos: “Puedes gemir en la lucidez, // ah solitario, pero entonces líbrate // de ser veraz en el dolor. La lengua // se agota en la verdad. A veces llega // el incesante, el que enloquece: habla // y se oye su voz, mas no en tus labios: // habla la desnudez, habla el olvido” (Esta luz, 237). Así, los riesgos del desgaste y la ausencia no son negados, sino expuestos, en el inicio de Descripción de la mentira, como una autoimposición: “El óxido se posó en mi lengua como el sabor de una desaparición. // El olvido entró en mi lengua y no tuve otra conducta que el olvido, // y no acepté otro valor que la imposibilidad” (Esta luz, 173). ¿Cómo se puede desarrollar un relato a partir de esa imposibilidad, cómo pretender recordar con el olvido, cómo traer de vuelta el sabor perdido? Ése es el empeño: recorrer el territorio arrasado y alucinado de la memoria sin pretender callarlo ni menos normalizarlo, sino mostrarlo precisamente en su resurgimiento a través de palabras borboteantes. Ese territorio, a fin de cuentas, no es otro que el del conocimiento poético, en el que, como señala en un verso de Arden las pérdidas, “Todo se explica en la imposibilidad” (Esta luz, 430). Pues todo se explica, también, en el “*intelligere incomprehensibiliter*” de Nicolás de Cusa y en el “no entender entendiendo” de San Juan de la Cruz que relaciona Valente (Variaciones sobre el pájaro y la red..., 66).

Cuando Álvaro Valverde define la poesía de Gamoneda como un “Viaje hacia adentro” (137), no podemos sino recordar cuando Valente planteaba el retiro “hacia el interior de sí mismo” y Cirlot el “hundimiento para hallar”. En todos estos casos, esa

retracción va acompañada de un proceso que deja atrás la comunicación y el conocimiento para convertirse en un desconocer, en un desaprender que permitirá un nuevo conocimiento. Pero al mismo tiempo, como planteó María Zambrano, maestra de Valente, será un acto de definitiva apertura: “La poesía es un abrirse del ser hacia dentro y hacia afuera al mismo tiempo. (...) Es la salida de sí, un poseerse por haberse olvidado, un olvido por haber ganado la renuncia total. Un poseerse por no tener ya nada que dar; un salir de sí enamorado; una entrega a lo que no se sabe aún, ni se ve. Un encontrarse entero por haberse enteramente dado” (Filosofía y poesía, 110).

5. Experiencia y fragmentación.

Al desplegar los ejes del problema del hermetismo poético en Cirlot, así como en Valente y Gamoneda, se ha podido descubrir un tipo de propuestas que destacan no sólo por su rico diálogo con la tradición y por su coherencia entre la reflexión y la producción, sino especialmente por el modo en que responden a sus altas condiciones de exigencia y hasta obstinación. Con el transcurso de los años, la recepción y el estudio de estos autores (así como de los otros heterodoxos españoles ya citados al inicio de este capítulo) ha ido creciendo con fuerza también en Hispanoamérica y el resto de Europa y, por supuesto, hoy en día sus huellas ya han quedado marcadas en la tradición española. Pero no podemos olvidar las dificultades que sus obras tuvieron en el momento de su aparición, y que en algún grado aún continúan teniendo en la península. Estas dificultades no se deben únicamente a la introspección de sus autores y a la asumida complejidad de sus poemas sino, como ya hemos mencionado, a su diferencia respecto a corrientes hegemónicas. Ya hemos comentado cómo estos autores se distinguían de la poesía social, y ahora quisiera mencionar el modo en que las obras de madurez de Valente y Gamoneda han debido operar dentro de otras coordenadas, que generalmente se reconocen bajo rótulos como “nueva sentimentalidad” y “poesía de la experiencia”, y que desde fines de los ’70 forman parte de “una época de brillante y rigurosa calidad” para la literatura española, en palabras de su más representativo defensor, Luis García Montero (“Una musa vestida con vaqueros”). A continuación, por ser las más difundidas y explícitas, citaré brevemente algunas de las posturas que ha esbozado este poeta y crítico, en particular las que atañen al problema de la comunicación, con el objeto de permitir una nueva vuelta sobre nuestras reflexiones¹⁷⁰.

Como suele darse en un medio en el que el esquema generacional es aceptado por la mayoría de sus participantes, este grupo surge marcando su oposición frente a los inmediatos predecesores (los poetas culturalistas) y su simpatía frente a la generación del ’50, reivindicando figuras como José Hierro o Blas de Otero. No intentan, por cierto, replicar sus tonos épicos, pero pretenden revalidar su sentido del compromiso literario con una conciencia mayor de la subjetividad y el intimismo. Su mirada hacia las

¹⁷⁰ En estas páginas sigo las sugerencias que me ha dado Daniel Aguirre Oteiza sobre los conceptos discutidos en torno a la poesía de la experiencia.

vanguardias y el romanticismo, en cambio, es muy crítica, y acusan la irresponsabilidad o evasividad de sus miembros frente al ámbito público, al volverse críticos (“La impertinencia romántica y vanguardista es una forma muy burguesa de estar contra la burguesía” (“El oficio como ética”). Por lo mismo, si bien García Montero advierte que existe una diferencia entre el yo biográfico y el yo literario, enfatiza que el discurso emitido en el poema no debe pertenecer a un protagonista como los héroes, visionarios o locos de las vanguardias y el romanticismo, sino a un “ciudadano normal, ciudadano que habla en el mismo lenguaje de su sociedad y que no se siente en la necesidad de inventarse un dialecto secreto” (“Una musa vestida con vaqueros”), que podrá convertirse en “un modelo, en un punto respirable en el que puedan coincidir el autor y el lector” (“Una musa vestida con vaqueros”). Se critica la tendencia vanguardista a un lenguaje “dispuesto a renunciar a su capacidad de diálogo” (“Poetas políticos y ejecutivos bohemios”) y se defiende en cambio una poesía civil, una poesía que baje a la calle para establecer vínculos, para poder compartir una serie de experiencias comunes que mediante la poesía puedan ser reconstruidas y mejor comprendidas. Desde el punto de vista técnico se valora “el tono de la verosimilitud, la naturalidad coloquial en el estilo y el interés por los distintos aspectos de la vida cotidiana en los temas” (“Una musa vestida con vaqueros”), y aunque eventualmente puede recurrirse a técnicas de las vanguardias o el barroco si se estima conveniente, el propósito final habrá sido obtener “un lenguaje que tuviera que ver con el lenguaje que utiliza la sociedad, para no distinguir entre el lenguaje poético y el lenguaje normal” (“Entrevista realizada por Álex Chico Morales y David Fernández-Vegue Ollero”). El objetivo último, en definitiva, es la empatía: “Esta es al menos la razón de mi trabajo, el deseo de escribir una poesía cercana a la vida, una musa con vaqueros” (“Una musa vestida con vaqueros”).

El crítico Miguel Casado ha manifestado continuamente sus posiciones contrarias a esta corriente. Entre otros puntos reprocha su “idea vulgar del arte como *mímesis*, es decir, siempre determinado por un referente: así, el poema o bien *representa* una experiencia previa, o bien dice inventar una experiencia a través de una *representación* que la simula” (Los artículos de la polémica..., 172). Del mismo modo, defiende aquellos rasgos “negativos” de la vanguardia no como una mera repetición de sus gestos (varios de ellos, como sabemos, bastante inútiles fuera de sus contextos), sino

como parte de un tipo de transgresión más compleja, la de un discurso que se vuelve autorreflexivo, “que rehúsa las trampas de la *información* clara y destapa su vacío, que para significar algo tiene que producir sentido múltiple que ya no controla... Se trata, por tanto -es preciso repetirlo-, de una postura existencial, estética, ética, en un solo gesto” (27). Otro crítico renuente a esta postura, Jonathan Mayhew, indica igualmente que ese proceso es trabajado de un modo aparentemente acrítico: “The notion of ‘poetry of experience’ is based on the premise that the poet can communicate his or her own lived experience to the reader in an accessible way; the theory of language underlying such a poetics, then, posits a clear link between the signifier and the signified” (“The Avant-Garde and Its Discontents...”, 357), y lamenta la autoimposición de estas cortapisas: “It would appear that García Montero’s work is constrained not by any inherent lack of talent, but by the self-imposed limitations of a deliberately conservative aesthetic posture” (356-7).

Si recordamos el aislamiento social de Juan Eduardo Cirlot así como su desprecio por cualquier intento de ocupar a la poesía con el empeño de una bienintencionada solidaridad, su distancia del discurso cotidiano y especialmente su concepción del lenguaje poético como un modo de escapar de la emotividad y de la realidad tangible, podemos imaginar perfectamente el juicio que le hubiera merecido este tipo de posturas; bastaría con volver a leer las ya citadas críticas al anecdotismo, prosaísmo e intimismo en su Diccionario de los Ismos. Además, la dificultad inherente de su trabajo frente a otro tipo de expectativas está completamente asumido en los años de Bronwyn: “creo que, en la actualidad, es muy difícil, o casi imposible, interesar por una obra poética *nueva*, sobre todo si ésta versa sobre experiencias espirituales y no sobre problemas de la masa” (599). En el caso de Valente, podríamos mencionar también su temprano descreimiento del arte para masas y su aviso, en el ya citado “Conocimiento y comunicación”, bastante anterior a estas polémicas, de que “hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente” (24), con lo cual también se separa de ese afán por la simple reconstitución de la vivencia en el poema. Y más adelante, particularmente cuando se le consultaba en entrevistas, rechazó despreciativamente el provincianismo de esta propuesta y la devaluación de la labor poética que implicaba. En el prólogo de la antología Las ínsulas extrañas (firmado

junto a Eduardo Milán, Blanca Varela y Andrés Sánchez Robayna), que le valió una pelea póstuma, se explicitaban estos términos: “una nueva reacción antimoderna protagonizada por algunos poetas nacidos a partir de los años cincuenta y que practican lo que llaman un ‘nuevo ensayo de realismo’ (...); en cualquier caso, más que de ‘nuevo ensayo de realismo’ puede hablarse de una reedición del pseudo-realismo naturalista (a la que se añade tan sólo una cierta ironía acerca de la *persona* lírica), que pone en práctica una visión prefabricada y sumamente convencional de lo poético” (34). En él siempre primó, a fin de cuentas, una consideración de la experiencia poética como un acto solitario: “Para mí la escritura es una aventura absolutamente personal y no sólo desde el punto de vista del autor, sino también para el lector” (*Palabra y materia*, 61). Gamoneda, por su parte, reivindica la diferencia sustancial entre la poesía y la actitud mimética del realismo: “El realismo puede estar muy bien en el lenguaje conversacional, en el lenguaje informativo, pero la poesía no es informativa, sino que es creación y revelación, trata de lo desconocido, por lo tanto el realismo, en mi caso, era prescindible con facilidad” (“Antonio Gamoneda. ‘Sigo practicando la soledad’”, 27) y ha sido un tenaz crítico de la poesía de la experiencia, a la que califica como “una simpleza o una acomodación oportunista a las circunstancias, ya que ocurre que esta ‘poesía de la experiencia’ pretende legitimarse precisamente en la *cualidad informativa* de su lenguaje y, según mi convicción, *la poesía es lenguaje órfico*, condición que *sólo puede originarse y percibirse en la sensibilidad*, aunque ésta pueda y deba estar asistida por potencias intelectuales” (“La creación poética: radicación, espacios, límites”, 113). Es más, los ataca específicamente en su pretensión política: al privilegiar la inteligibilidad “no se diferencia demasiado, pongamos, del lenguaje de uso en los medios de comunicación y en el poder” (“Esencial Gamoneda”) y termina por responder “a una especie de pensamiento y de lenguaje poéticamente reaccionarios” (“Discurso de don Antonio Gamoneda...”). Su postura, entonces, se erige en una doble resistencia al poder y a la tentación del populismo.

Al haber escogido a estos tres poetas como ejes del problema del hermetismo en España, es obvia mi preferencia por sus perspectivas frente a las de la poesía de la experiencia. Aún a riesgo de caer en el esquematismo de las oposiciones y caricaturas (que los reseñistas de uno u otro lado parecen acoger con entusiasmo), creo que vale la

pena mostrar que el horizonte de expectativas levantado por los poetas de la experiencia y compartido mayoritariamente por medios de comunicación, editoriales y el grueso del público lector no constituye un campo muy fértil (descontando snobismos y epigonismos facilistas) para la recepción de las obras de Cirlot, Valente y Gamoneda. Estas empresas solitarias chocan contra la oferta de que cualquiera (si aprende un par de recetas) puede escribir poesía y, además, ser entendido por completo, con lo que se produce una igualdad entre autor y lector que, a diferencia de la propuesta de Lautréamont tal como la entendieron los dadaístas (basada en el absurdo y la común idiotez de ambos) así como la de nuestros tres poetas (hermanados con el lector en un nivel de desconocimiento cercano a las alturas místicas), se basa en la autocomplacencia y el olvido de condiciones que a mi juicio constituyen la esencia de la comunicación poética: cualquier intento por referir algo en un poema (ya sea un hecho real o la fantasía más exquisita) implicaría la conciencia de que se trata de una operación de traslado en la que las pretendidas equivalencias no son herramientas suficientes. Más deplorable me resulta el fácil recurso de los poetas de la experiencia a técnicas propias de estilos históricos (surgidas en condiciones de desarrollo literario muy específicas) por simple conveniencia, es decir, por un ornamentalismo aprovechado, pues pareciera sugerirse que las decisiones de escritura son fácilmente intercambiables y eso implicaría, en última instancia, considerar que el fondo del asunto se mantiene intocado mientras se altera su superficie... Por eso confío más en aquellos que asumen la comunicación como un problema (no por masoquismo, sino por reconocer que esta dificultad es incluso propia de la expresión más llana y cotidiana) que, abordado en conciencia, abre posibilidades mucho mayores. Del mismo modo me resulta sospechoso un afán de revitalizar los vínculos sociales recurriendo de modo acrítico a un lenguaje que, como advierte Gamoneda, es la primera herramienta opresiva de nuestra contemporaneidad. En definitiva, descreo de propuestas poéticas que consideren su dimensión central, la del lenguaje, como algo ya dado, resuelto, listo para ser utilizado con cualquier fin, y cuyo resultado será un realismo insulso y opaco, el de una realidad infinitamente más pobre que aquella en la que todos habitamos.

Este problema se encuentra precisamente en el modo errático en que desde los '80 se ha entendido el concepto de poesía de la experiencia, cuya misma denominación

remite, como es sabido, a Gil de Biedma y a la lectura que éste hiciera de The Poetry of Experience de Robert Langbaum, un estudio sobre el Romanticismo que propone para la literatura moderna el recurso del monólogo dramático, pero asumiendo la problemática que implica el traslado de la experiencia a una formulación reflexiva o poética. No se recuerda, al parecer, que el mismo Gil de Biedma criticaba a sus compañeros del '50 al declarar la inconsistencia de “esa poesía ‘humana’, ‘social’, ‘realista’, o como queráis llamarla” (El pie de la letra, 73), cuyos poemas sólo “empiezan a ser buenos cuando logran formalizar, evaporar la realidad contingente de la experiencia común que intentaban expresar, es decir: cuando empiezan a dejar de ser lo que pretendían” (72). Este proceso también implica que el poeta consiga expresar “su conciencia de la precariedad y de los límites subjetivos” (54) y de su capacidad de abstracción y formalización de la experiencia, para anularla “en cuanto experiencia real para resucitarla como cuerpo glorioso, como realidad poética purgada ya de toda contingencia” (72). Podríamos proyectar esta crítica a los poetas de la experiencia, no tanto en cuanto a la referencialidad de la contingencia, pero sí al intento de compartir ingenuamente una experiencia común. Y convendría recordar la descripción, curiosamente cercana a la de Gil de Biedma, que hace Cirlot en “La vivencia lírica”, cuando advierte que “Los recuerdos, las contemplaciones tenidas, ciertos pasajes vistos bajo la luz de una emotividad especial, retroceden lentamente hasta el instante en que la vivencia poética viene a condensarse” (En la llama, 675). Del mismo modo Jacques Ancet, al referirse a la poesía de Antonio Gamoneda, habla del “pasar de vida” de la voz poética (“De la voz”, 178) y aprovecha de invertir los términos para resolver mejor la ecuación de la escritura como un proceso: “Más que lenguaje de la experiencia, el poema es así experiencia del lenguaje, y no es sino en él y por él como puede tener lugar una experiencia existencial auténtica. Experiencia que no se conoce de antemano, puesto que no toma consistencia y no se revela al poeta más que en el espacio mismo del poema” (176). Un paso más adelante, Giorgio Agamben se refiere, a partir de Valente, al modo en que lo poetizado y lo vivido no son vistos como planos separados o subordinados, sino que se encuentran la experiencia poética “en la máxima unidad posible” bajo la condición “de su desobjetivación recíproca”, con lo que el poema y el poeta se convierten “en un laboratorio en el que todas las figuras conocidas de la subjetividad están, por así decirlo,

dislocadas, alteradas, transformadas” (“No amanece el cantor”, 51). La pretendida cercanía entre lenguaje poético y lenguaje normal se vuelve, por supuesto, tan imposible como la intención de crear en el poema una vitrina traslúcida de las experiencias vitales. A fin de cuentas, ¿por qué la simple mención a una experiencia cotidiana debiera ser garantía suficiente de interés para el lector?

Para quienes seguimos esta discusión desde Latinoamérica, no es difícil recordar momentos en que se han planteado ideales similares, como el “Ars Poética” del nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, quien en 1934 nos propone “encontrar la poesía de las cosas corrientes, / cantar para cualquiera / con el tono ordinario / que se usa en el amor (...) / Decir lo que queremos. / Querer lo que decimos. / Cantemos / aquello que vivimos!” (en Verani, 165). Más amplio, sin embargo, es el paralelo que se puede establecer entre los propósitos comunicativos de los poetas sociales y los poetas de la experiencia con las corrientes americanas que emergen en los años ’60 y ’70, agrupadas bajo denominaciones como conversacionalismo o coloquialismo. En su estudio Poética coloquial hispanoamericana, Carmen Alemany Bay resume y ejemplifica adecuadamente con las opiniones de los autores sus principales características, como la naturalidad, la espontaneidad, el interés por dar cuenta de la vida cotidiana, y el afán por ir más allá del texto para apelar a la realidad. Mario Benedetti expone con claridad este tipo de compromiso con las circunstancias: “En un país subdesarrollado donde el hambre y la epidemia hacen estragos (...) proponer el refugio en la Palabra, hacer de la Palabra una isla donde el escritor debe atrincherarse y meditar, es también una propuesta social. Atrincherarse en la Palabra viene entonces a significar algo así como darle la espalda a la realidad; hacerse fuerte en la Palabra es hacerse débil en el contorno” (en Alemany Bay, 19). Desde el punto de vista de la comunicación, Roberto Fernández Retamar enfatiza que “El poema se perfecciona cuando es comunicado a alguien; si no, ¿qué sentido tendría?” (en Alemany Bay, 79), y Ernesto Cardenal es aún más explícito en sus intenciones: “siempre he tratado de hacer una poesía clara; incluso tal vez mi poesía por ser demasiado clara, ya que siempre estoy interesado en que el lector entienda mi mensaje, e incluso que lo entienda el lector que no está muy acostumbrado a entender la poesía. He tratado siempre de hacer una poesía que no sea hermética ni oscura ni difícil;

que llegue al pueblo”, y sus límites: “He tratado de hacer una poesía rigurosa y al tiempo clara, lo cual no siempre es fácil. A veces uno tiene que hacer concesiones a lo uno o a lo otro. La poesía puede no ser suficientemente rigurosa, por el afán de claridad” (en Alemany Bay, 78). La imagen del escritor ensimismado en sus preciosismos se cambia por la de un escritor que sufre al igual que cualquier otro los problemas de la cotidianidad, como explica graciosamente Jaime Sabines: “Hay dos clases de poetas modernos: aquéllos, sutiles y profundos, que adivinan la esencia de las cosas y escriben: 'Lucero, luz cero, luz Eros, la garganta de la luna para colores coleros', etcétera, y aquéllos que tropiezan con una piedra y dicen 'pinche piedra'. Los primeros son los más afortunados. Siempre encuentran un crítico inteligente que escribe un tratado 'Sobre las relaciones ocultas entre el objeto y la palabra y las posibilidades existenciales de la metáfora no formulada' - De ellos es el Olimpo, que en estos días se llama simplemente el Club de la Fama” (en Alemany Bay, 18). Aquí hay, además, dos referencias ineludibles: la parodia a los juegos homofónicos de Xavier Villaurrutia, poeta del grupo Contemporáneos, y el eco de Nicanor Parra que proponía bajar a los poetas del Olimpo. Parra, en efecto, es citado en el estudio de Carmen Alemany como un precursor en la búsqueda de una poesía que rompiera con el elitismo de los modernistas y surrealistas latinoamericanos, pero como bien advierte, su antipoesía está fundada en la negación, la oposición a un modelo, más que en el intento por armar uno, como en el caso de los conversacionalistas, que intentan construirlo a partir de la efectiva posibilidad de diálogo social mediante la poesía. A mi juicio, los resultados de esta propuesta (al menos en sus representantes más toscos, como Benedetti) son particularmente planos, y se diferencian mucho de la audacia formal de Parra, en constante mutación de sus medios (monólogo dramático, traducción, poesía visual, poema objeto, discursos, modelos folklóricos, etc.) y de la provocación que resulta de una profunda ambigüedad en sus mensajes, en sus chistes que no son alegorías morales sino suspensiones de sentido (lo que, dicho, le valió muchas veces los reproches de la izquierda latinoamericana). El recurso de fórmulas coloquiales se debe, a fin de cuentas, tanto a su rechazo por la cursilería como a su capacidad para detectar que, en un poema, la espontaneidad de la oralidad y la naturalidad de los sentimientos no son equivalentes en la escritura. Con esa conciencia, entonces, una frase natural de cualquier conversación puede llegar a tener efectos

sorpresivos, artificiosos o disruptivos luego de su extrañamiento en el soporte escrito, y quizás por eso es frecuente la inclusión de textos manuscritos en sus libros, que remarca la especificidad. Enrique Lihn, uno de los más inteligentes seguidores de Parra, lo explica muy bien cuando denuncia la falacia de esta naturalidad poética, tan impostada, a fin de cuentas, como la brillante musicalidad modernista: “No quiero fingir que hablo cuando escribo. Ni menos aún que canto o toco un piano de palabras. Ni conversación de extramuros o de salón ni organillo o música de cámara. La palabra escritura hay que tomarla al pie de la letra” (387). Pero Borges, como siempre sucede, lo había advertido mucho antes. En 1921, cuando critica a los primeros poetas que intentan alejarse de la influencia de Rubén Darío, se adelanta con argumentos contundente a todas las discusiones descritas en las páginas precedentes: “Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Desplazar el lenguaje cotidiano hacia la literatura es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad... El miedo a la retórica -miedo justificado y legítimo- empuja a los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabrejas en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente. Además, hay otro error más grave en su estética. Ni la escritura apresurada y jadeante de algunas fragmentarias percepciones ni los gironcillos autobiográficos arrancados a la totalidad de los estados de conciencia y malamente copiados, merecen ser poesía. Con esa voluntad logrera de aprovechar el menor ápice vital, con esa comezón continua de encuadernar el universo y encajonarlo en una estantería, sólo se llega a un sempiterno espionaje del alma propia, que tal vez resquebraja e histrioniza al hombre que lo ejerce” (en Verani, 265).

Es necesario mencionar, también, que al mismo tiempo que el conversacionalismo cobraba vigencia en esas décadas tan marcadas por la necesidad del compromiso político de escritores y artistas en Latinoamérica, se desarrollaban igualmente otras líneas bajo el signo de la oscuridad: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento” (“Mitos y cansancio clásico”, La expresión americana, 9), dictamina el cubano José Lezama Lima, en consonancia con San Agustín, y el rico tramado de toda su

obra no hace más que confirmarlo. Su discípulo Severo Sarduy formaliza estas pretensiones al plantear el surgimiento de una estética neobarroca, más propia de la identidad mestiza del continente, que antes que funcionar como un mero ornamento, constituye una respuesta política mucho más contundente. En 1974 pareciera estar respondiendo ya a la acusación que García Montero hacía a los irresponsables poetas oscuros: “¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer -y no, como en el uso doméstico, en función de información- es un atentado al buen sentido, moralista y ‘natural’ (...) en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas” (*Obra completa* II, 1250). Este esfuerzo se continúa también en el cono sur, con poetas como Roberto Echavarrén, que, aunque no quieren replicar a las vanguardias desarrollan su escritura como una clara respuesta al conversacionalismo: “Cuando yo empecé a escribir poesía en Uruguay, al final de los 60, el contexto poético era atroz, desde mi punto de vista, una poesía muy chata, coloquial, que ya suponía un nivel muy bajo de recepción en el lector, al que había que explicarle todo” (“Diez años de Medusas (1)”). Su crítica apunta, de hecho, a la paradoja de una poesía que intenta una comunicación más amplia pero que se vale del paternalismo al lector y, además, de una noción limitada de la comunicación poética: “Los coloquialistas operan según un modelo preconcebido de lo que puede ser dicho, y cómo, para hacerse entender y para adoctrinar a cierto público. Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija” (“Prólogo”, *Medusario*, 14). Un ejemplo paradigmático es uno de sus más activos animadores, Néstor Perlongher, quien defiende la sensualidad del lenguaje y asume perfectamente su hermetismo: “El poeta hace versos que no se entienden. Ello porque instalan el recurso mágico de su resonancia en otro estado de conciencia, en un estado de conciencia cercano al trance en el que se envuelve el que escribe, en el que

escribe aspira a envolver al que lee, en el que se envuelve (de últimas) el que lee” (Prosa plebeya, 149).

Esta corriente neobarroca, cuyo proceso de canonización se ha impulsado desde fines de los '80 con el mismo recurso de las antologías, y cuyos resultados han sido tan aplaudidos como criticados, representa una vía muy distinta a la planteada por los poetas españoles estudiados en este capítulo. Existe, sin embargo, una coincidencia fundamental que los reúne (así como a la mayoría de los poetas incluidos en este trabajo), y ésta es, una vez más, la conciencia del espacio poético como uno en el que las palabras y sus referencias cumplen otras funciones, distintas a las de la comunicación habitual. Y en eso coincide también con las opiniones de algunos miembros de la vieja guardia vanguardista. Así lo declaraba en 1981 un Eduardo Anguita ya distante de sus experiencias juveniles y aparentemente retirado de la escritura poética, pero definido como “estricto y solitario” por su entrevistadora: “No es la poesía un estado habitual de pensamiento; casi equivaldría, solamente -pero solamente en lo no habitual- a un pequeño acceso de locura. por eso, yo no acepto en principio la poesía coloquial; lo vulgar puede tener gran fuerza en su plano de cotidianeidad, pero es muy débil trasladarlo tal cual a la escritura. Son otros niveles...” (“Eduardo Anguita, Estricto y solitario”, 179). Y es en esos otros niveles, donde radica su mayor riqueza: “Es eso: la verdadera poesía habla de lo desconocido; es lo que sólo se puede decir en lenguaje poético y por tanto no se puede traducir a lenguaje coloquial”, nos indica Gamoneda (“Nos engañamos en la vida y en la poesía”). El problema, como advierte César Antonio Molina, es que “hay muchos poetas que prefieren ser funcionarios a chamanes, es decir, prefieren conocer lo conocido a lo incognoscible” (564).

Quisiera recurrir a un último planteamiento de Luis García Montero para abrir una nueva digresión. Al criticar el modelo de los poeta bohemios y sus afanes antirrutinarios y antisociales, señala que “Tendían a confundir la libertad con el fragmento”, y acusa la irresponsabilidad de esta tendencia: “El elogio de la realidad fragmentaria y la exaltación de las diferencias son mecanismos que evitan una respuesta conjunta, globalizada, al poder que [los capitalistas] ejercen sobre el mundo” (“Poetas políticos y ejecutivos bohemios”). Este comentario se enmarca dentro de una reflexión

más amplia: “La elección del tono, la renuncia al diálogo o su búsqueda, la dignificación de los artificios o su condena, la apuesta por los esencialismos o el esfuerzo por delimitar un sentido histórico común, son elecciones comprometidas poéticamente que van más allá de los contenidos” (“Poetas políticos y ejecutivos bohemios”). Es innegable, a estas alturas, la posibilidad y el interés de estudiar el modo en que cualquier objeto cultural funciona en el campo social, pero el intento por establecer allí una relación causalista y, más aún, juzgar una determinada decisión estética por sus efectos civiles me parece estrecha porque olvida, como he venido repitiendo, las especificidades de cualquier lenguaje artístico respecto de los usos sociales. Aunque ya hemos visto las críticas que desde el punto de vista de su efectividad política puede recibir la corriente que García Montero sustenta, quisiera reivindicar la opción estética del fragmento (una de entre tantas disponibles en la escritura, por supuesto) precisamente desde su capacidad para ampliar el campo de relaciones entre el autor, el lector y la realidad.

Hugo Friedrich ya ponía de relieve esta característica desde dos dimensiones. Por un lado, específicamente formal, en el dibujo sintáctico de los versos: “Ante la lírica moderna se puede hablar de una hostilidad a la frase, cuya manifestación también podría expresarse bajo el punto de vista del fragmentarismo” (199). Y, de un modo más amplio, en la capacidad del poema para contener realidades diversas; en Mallarmé y Valéry como “la más elevada actualización posible de lo invisible en lo visible, que, precisamente por su carácter fragmentario, demuestra la superioridad de lo invisible y la inasequibilidad de lo visible” y en autores como Eliot, mediante “un procedimiento que consiste en tomar fragmentos del mundo real y reelaborarlos cuidadosamente en sí mismo, pero procurando que sus superficies de fractura no concuerdan unas con otras. En estos poemas, el mundo real aparece rasgado por abigarradas vías, y ha dejado ya de ser real” (257). Eduardo Milán (para quien “la estética del fragmento es el gran aporte formal de la escritura del siglo XX” (*Resistir*, 41)), enfatiza este recurso como una respuesta crítica a determinadas condiciones de producción: “Hay que *estar después* para escribir fragmentariamente. Hay que haber superado una fase agónica de la escritura poética (vanguardias en su significación de término o de límite, histórica: no en su fragilización museográfica del arte, en su cristalería que finalmente cristalizó a temperatura ambiente), de la sociedad (derrumbamiento de un orden anterior, fracaso de la sustitución, metáfora abortada o

incompleta) o individual (una crisis al borde de la muerte, por ejemplo)” (Ensayo sobre poesía, 43). Más allá de la necesidad que lo motiva, el lector se enfrenta a este espectáculo de rupturas como una obra ya terminada; no es, obviamente, un fragmentarismo como el de un texto de la antigüedad despedazado por el tiempo, sino el de un autor que decide que lo que quiere decir son esos trozos que ya no pueden moverse.

En su estudio Fragmentarismo poético contemporáneo, José Enrique Martínez Fernández se refiere a la oposición entre fragmentarismo y unidad, y cita, entre otros, los criterios planteados por Hans-Georg Gadamer y Jonathan Culler, a quienes me interesa recurrir directamente pues demuestran cómo el discurso fragmentario, en vez de negar la posibilidad de sentido, lo favorece de un modo más denso que un discurso lineal. Para Gadamer, en la medida en que vivimos “en un mundo de fragmentos y en una fragmentada realidad lingüística (...) al poeta se le pide que ponga en palabras la unidad de una leyenda, su leyenda. Un poema es y seguirá siendo una recolección de sentido, incluso cuando sólo es recolección de fragmentos de sentido” (Poema y diálogo, 148). Pero para ello es necesario aceptar la definición de sentido propuesta por Gadamer: “El sentido es, como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado. Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección del sentido” (149). Culler, por su parte, ve la posibilidad de establecer ese sentido precisamente a partir de las expectativas de totalidad del lector: “el detalle crucial es que aunque neguemos la necesidad de que un poema sea una totalidad armónica, usamos esa idea en la lectura. La comprensión es necesariamente un proceso teleológico y una apreciación de la totalidad es el fin que rige ese proceso. Idealmente, deberíamos poder explicar todos los elementos de un poema y, de entre las explicaciones totales, deberíamos preferir las que mejor consiguieran relacionar los elementos unos con otros en lugar de ofrecer explicaciones separadas y sin relación. Y los poemas logrados como fragmentos o ejemplos de totalidad incompleta dependen para su éxito de que nuestra inclinación a la totalidad nos permita reconocer sus lagunas y discontinuidades y atribuirles un valor temático” (La poética estructuralista, 244). Así, se precisa una participación muy activa del lector: “interpretar el poema es dar por sentada una totalidad y después dar sentido a los vacíos, ya sea explorando formas de completarlos o atribuyéndoles significado como vacíos” (245).

Vale la pena volver a citar a Milán, quien enfatiza la necesidad de esa disposición y la posibilidad de establecer, a partir de esas rupturas, un vínculo mucho más íntimo que el de una comunicación convencional: “Lo inacabado del fragmento tiene un aliento generador, complicante, no en el sentido de complicar algo sino de volvernos cómplices de algo. Algo ha acabado allí; se truncó. Pero ¿qué se truncó, por qué no sigue? Y de haber seguido, ¿cómo hubiera sido?” (Resistir, 41). Quisiera transformar, entonces, esas preguntas en una nueva disyuntiva especulativa que abre todo poema fragmentario. Una vez terminada la lectura, surgen dos posibles sentidos a seguir: la reconstitución de esa unidad de la que podrían haber surgido estos fragmentos, o la irradiación de su subdivisión significativa; el retorno o la diseminación. Un poema fragmentario impide quedarnos detenidos.

Si volvemos a los poetas de este capítulo podemos encontrar ambas posibilidades. Ya conocemos el interés de Cirlot por el fragmentarismo como un modo de provocar disonancias, y también podemos leer la explicación a Fernando Millán de su *modus operandi* para la segunda parte de Donde nada lo nunca ni: “El poema ha de ser algo trabajado, desnitrado, deshecho y rehecho. Yo trabajo mucho por *collage*. Es decir, los fragmentos que constituyen unidad (relativa) en cada página, son agrupados con trozos de otros fragmentos (estrofas o partes de estrofa), que descompongo y reconstruyo hasta lograr el resultado que me satisface (o casi). Este procedimiento se lo debo al arte del siglo XX, como el permutatorio a la música. Ventajas de mi desventajoso polifacetismo” (Mundo de Juan Eduardo Cirlot, 288). Pudiera parecer una tendencia a la dispersión, pero si recordamos, a propósito de permutaciones, el “metasentido” que Fernández y García encontraban en estas prácticas, podremos ver este ejercicio de Cirlot como el modo en que ocupa el fragmentarismo para darle nuevas posibilidades asociativas a sus palabras. El discurso que Cirlot recorta y recompone en Bronwyn es siempre el mismo y es propio, y lo que busca es justamente la posibilidad de desarrollar nuevas secuencias a partir de un conjunto limitado de notas. Por eso, creo que en este caso el lector está llamado a recomponer esa unidad y dirigirse al centro en torno al cual Cirlot ha hecho girar sus secuencias.

Milán también advierte una tendencia fragmentaria en Gamoneda, que en su Libro del frío “alcanza el desasimiento de la prosa, de una prosa especial: no la que

desborda, por insuficiencia de éste, el verso, sino la que restringe el verso, lo desarma rítmicamente, lo vuelve expresión acotada de sí mismo, le quita ‘arte’” (Atravesando olvido..., 11). En este libro, armado a partir un ámbito de imágenes y tonos mucho más reducido que los precedentes, los distintos fragmentos resultan mucho más homogéneos y posibilitan la reconstrucción, no de una experiencia específica, por supuesto, sino de un temple, de una mirada. Esa mirada, que es la que sustenta toda su obra, no nos invita a ver el exterior, sino que obliga a seguirla hacia adentro. Como observa Miguel Casado, “los hechos se fragmentan en sensaciones, en detalles aislados de su contexto, transportan ecos de tiempos anteriores. La mirada está sometida a un núcleo obsesivo que la absorbe, la dirige de forma centrípeta hacia lo que el poeta llama *interiorización*” (Esta luz, 580). Los dos últimos versos de este libro, de hecho, convierten la última apertura de la visión en un cierre del mundo que ahora sólo reside en en su interior: “He atravesado las cortinas blancas: / ya sólo hay luz dentro de mis ojos” (407).

En el caso de José Ángel Valente, sin embargo, encontramos en su libro póstumo, Fragmentos para un libro futuro, un ejemplo de un fragmentarismo de tendencia excéntrica. Si bien el título anuncia la virtualidad de una reconstrucción, que se ve completada precisamente en la muerte de su autor y en la posterior edición, el propósito del autor se inscribe en el proceso mismo de la escritura. En 1992 decidió ir más allá en su intento por aniquilar el yo y cuestionar la noción de libro, exponiendo la dispersión de materiales que podría haber precedido su construcción. De ese modo, como indica Andrés Sánchez Robayna, “decidió no escribir un libro, sino *dejar que un libro se escribiera en él*” (“Cinco aproximaciones a *Fragmentos de un libro futuro*, de José Ángel Valente”, 26). Paradójicamente, al fechar los textos y mantenerlos en su orden de composición impide una posible continuidad de sentido o contigüidad temática, y esa dislocación se aumenta con uso de distintos registros, formatos y extensiones de una voz que también se presenta escindida: se combinan reflexiones propias y apuntes de viaje con reescrituras y versiones de otros autores. No es una unidad que se ha quebrado, sino una recolección de fragmentos que no se corresponden entre sí, y en los que laten rutas divergentes más allá de las páginas de este libro. De todos modos, como podemos observar en los tres casos, la experiencia del fragmentarismo surge de una necesidad expresiva situada en el punto crítico de la relación entre el poeta y la realidad, y, por lo

mismo, comprueban la imposibilidad de establecer una causalidad directa entre experiencia y escritura porque precisamente su consecuencia es volverlas indiscernibles.

Para un último apunte, quisiera reforzar una vez más la noción de que la escritura del fragmento, una escritura basada también en los silencios, puede promover un tipo de comprensión que supera la simple reconstitución de una escena cotidiana para abarcar más capas de sentido. En consonancia con la proyección de sentido a la que, según hemos visto, se invita al lector, Miguel Casado plantea que “El vacío que hace el fragmento en torno a sí, es un vacío energético, poblado de una fuerza gravitatoria invisible pero activísima, que va creando tensas relaciones virtuales, una férrea estructura no escrita. La necesidad musical y la respuesta que ésta recibe construyen el sentimiento de una trama narrativa, establecen las condiciones para una recepción lectora narrativa” (Del caminar sobre hielo, 123). Pero esta narrativa que Casado distingue en Gamoneda no corresponde a una cronología lineal, sino a “una temporalidad pura, sin orden ni transcurso”, donde los símbolos “reaparecen con una lógica espiral, de identidad y cambio, las reiteraciones evocan el movimiento de las mareas, todo aparece surcado por una especie de ondas” (123)¹⁷¹. Como sabemos, ésa es, precisamente la recepción que reclama siempre la música, armónica y melódica, horizontal y vertical. Su tejido se basa en la posibilidad de relaciones múltiples: una nota no responde sólo a la que la precede, sino también a la que le responderá en varios compases más. Y como ocurre en los acordes afinados según determinados temperamentos, los armónicos de esas notas provocan el sonido de nuevas notas resultantes, que no existen físicamente pero que sí son percibidas por el oído.

Cabe recordar asimismo la reflexión sobre el fragmentarismo de Roland Barthes (a quien también cita Casado): “cuando uno dispone los fragmentos uno tras otro, ¿no es posible ninguna organización? Sí: el fragmento es como la idea musical de un ciclo (...): cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas: la obra no está hecha más que de piezas fuera de texto” (Barthes por Barthes, 106). Pero podemos ir más allá si volvemos a tomar en cuenta la experiencia de la

¹⁷¹ Este ensayo, preparado por Miguel Casado en 1993, incluye una reflexión teórica más amplia sobre el problema de la narratividad, y recurre a una comparación entre Libro del frío de Gamoneda y “Paisaje con pájaros amarillos”, una serie de fragmentos en prosa Valente, que define como la apilación de “los restos de un desastre, sus huellas emocionales, los apuntes desarticulados que golpean el asombro y el dolor” (124).

fragmentación no sólo como un efecto de las partes del texto que conquistan una nueva carga significativa, sino como parte de la disociación, de desasimio, que puede padecer el autor. En 1943, el ya citado Anguilla definía ese momento como un acto mediante el cual “el poeta DESCONOCE intensamente al mundo que le rodea” y “se desprende de todos sus esquemas mentales - filosóficos, empíricos, morales, etc.” para poder trazar “su melodía, su SENTIDO personal y único” (“La poesía”, 293). A esa misma vacilación de los sustentos en el lector se refiere también Barthes en su definición de texto de goce (en oposición a texto de placer), como aquel “que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (El placer del texto..., 25).

El fragmento, entonces, sí puede confundirse con la libertad, pues libera al poeta de la carga del mensaje. Así comenta (y parafrasea) Ancet respecto a Valente: “El fragmento rompe el discurso. Ruptura y abertura. Revela la esencia de la escritura poética, que no consiste en *decir* sino en *manifestar*” (en Valente, Entrada en materia, 24). Y este verso de Gamoneda en uno de sus puntos de mayor ardor lo resume magníficamente: “Todo es visión, todo está libre de sentido” (Esta luz, 496). Más que ausencia de sentido, sin embargo, podríamos hablar de un sentido libre, como entendería Valente: “Nadie pregunta por el sentido de la copla. No es necesario. La copla es su propio sentido” (Variaciones sobre el pájaro y la red..., 15). Y el fragmento, también, libera al lector de la carga de una comprensión que ahora se convierte en la más llana disposición a escuchar. Así lo defiende Marie-Cécile Dufour cuando destaca cómo, aún fuera de la época y el contexto, la poesía de San Juan de la Cruz nos sigue llamando: “No necesitamos comprender para escuchar. ¿No es condición previa para la audición de la música la desaparición de los sentidos, la desaparición de lo que la música significa tanto para el que la ha compuesto por su voz como para el que la escucha, sumidos los dos en una música cuyo sentido está anulado? ¿No es la destrucción de los sentidos la que hace posible la experiencia musical y la transmisión de la música a los que no han conocido ni las condiciones objetivas ni las subjetivo-afectivas del autor y de los primeros destinatarios de ese lenguaje que les es propio?” (“La música callada”, 31). Y así lo

entiende también Vladimir Jankélévitch al describir el momento de la audición como un encantamiento en el que “no hay nada que pensar o, *lo que viene a ser lo mismo*, hay que pensar, en cierto modo, hasta el infinito” (135).

6. Recapitulación.

“La materia de la poesía es materia oscura. El hermetismo contemporáneo poco o nada tiene que ver con el hermetismo barroco. Celan con Góngora. / La palabra oscura del poeta contemporáneo no hace concesiones a lo formal; por el contrario, entra más adentro en la espesura, en la propia oscuridad de la experiencia, acaso vivida, pero no conocida”, distingue José Ángel Valente (Lectura de Paul Celan: Fragmentos, 21), en una diferenciación similar a la de oscuridad inspirada y artificiosa establecida por Cirlot en “La oscuridad en la poesía”. En efecto, una parte importante de las búsquedas que caben dentro del hermetismo contemporáneo surgen precisamente por la concepción de la escritura como un proceso crítico desde la experiencia vivida hacia la experiencia misma de la escritura. No corresponde, entonces, la acusación de evasión, porque la problemática que desarrollan no implica una negación de la realidad, sino un modo más complejo de asumirla y referirla. Es cierto que se conjugan distintas concepciones del mundo y también de la historia, las que en el caso de Cirlot se amplían hacia el campo del espíritu y hacia las tradiciones del pasado, pero más que en la huida, su dificultad nace precisamente del problema del retorno de esas vivencias hacia la escritura. Esa sensación de insuficiencia es la misma que sienten Valente y Gamoneda, quienes, aunque algo más asentados en tierra firme, asumen igualmente la transmisión de su mensaje como un proceso de interiorización vital del lenguaje, en sintonía con el modo de operar de Celan, pero también de los poetas herméticos italianos: “ancore una volta ripetiamo che questa letteratura proposta non serve per conoscere ma è essa stessa una conoscenza” (Macrì, “Del concetto di letteratura”, dn Ramat, L’ermetismo, 559).

También podemos continuar con las distinciones si consideramos el modo en que Valente y Cirlot incluyen referencias cultas (un constante problema de recepción) en sus poemas. En el caso del primero, estas huellas (epígrafes, citas, etc.) más parecen apuntes del propio autor para no olvidar una lectura o para dirigir allí la mirada del lector. Pero aunque a veces sea difícil relacionarlas con el resto del texto, no se convierten en obstáculos insalvables, como podría resultar en Góngora el recurso de algún cultismo de cuya identificación puede depender el desarrollo de la interpretación. En Cirlot es distinto: el uso de una determinada ambientación y personajes (acompañado por recursos literarios propios de otras tradiciones) está absolutamente expuesto y explicado por su

autor en los artículos, entrevistas y notas relativos a la construcción del ciclo. No intenta ocultar sus fuentes; por el contrario, le interesa compartirlas con el lector para que éste se sumerja con él y entienda que recién entonces comienza la dificultad. Así, la belleza que se trasluce en sus poemas es una belleza que no nace de la armonía o el ornamento sino de la distancia, de la extrañeza de lo desconocido. El modo en que Cirlot recurre a efectos sonoros también marca una diferencia con otros predecesores aquí estudiados: procedimientos como la estrofa monorrima que también practicó Arnaut Daniel en “Pus Raimons e Truc Malecx” (Poesías, 216-21), los usos tipográficos de Mallarmé, los sonidos puros de dadaístas y letristas, y hasta las prácticas de la combinatoria, no responden tanto a una búsqueda lúdica y espontánea o de un afán científicista, sino que responden a la búsqueda angustiada por encontrar un idioma que se corresponda con la vivencia: no se trata de poetizar palabras no poéticas, como en las sextinas de Arnaut Daniel sino, como en la tradición cabalística, valerse para sus permutaciones de elementos que se cree que contienen aquella carga que se pretende liberar. La poesía de Cirlot, entonces, puede ser calificada de experimental sólo si aceptamos que no estamos hablando de poesía de laboratorio, sino de una poesía experimental de experiencia. Y es ésta característica la que, sumada a una búsqueda que no depende de la novedad y que prefiere rescatar la tradición, hacen de él un autor igualmente provocativo para los lectores convencionales como para algunos vanguardistas tan esnobistas como ingenuos. Lejos del artificio, entonces, su hermetismo responderá a la necesidad, en concordancia con Valente y también con Gamoneda, para quien “el hermetismo, como fin voluntario y principal técnicamente procurado, es, en poesía, como mínimo, una trivialidad; mejor o peor conseguida pero trivialidad” (El cuerpo de los símbolos, 183).

Experiencia “vivida pero no conocida” prevenía Valente (“José Ángel Valente: En el centro de la luz y la palabra”, 125), implicando claramente la escritura como el camino para poder revivir la experiencia de un modo más plena. Antes que comunicación, autocomunicación: este tipo de poetas se adentra en el laberinto de su memoria, o del vacío, en vez de aparecer en un libro simplificando su sabiduría y sus vivencias como recetas para aplicar en la vida cotidiana. Quienes entiendan por comunicación sólo la más banal de sus posibilidades, entonces, preferirán medir su propia valía en base a su popularidad, con argumentos como los que ya enunciaba Giraut de

Bornelh en su *tenso* o, peor, con tablas de rating similares a aquellos con los que sus enemigos capitalistas miden el éxito. Pero nuestros poetas están lejos de la jactancia alegre de Raimbaut d'Aurenga, y asumen su incomprensión quizás con orgullo pero también como el padecimiento de una soledad. No es, por supuesto, la marginalidad social con la que quisieran vestirse tantos aprovechados aprendices de malditos, sino la soledad de todos aquellos poetas que, como Orfeo, se atreven a descender a las profundidades, bajo la conciencia de que “Todo nuevo saber (...) ha brotado siempre de la fértil oscuridad” (Lezama Lima, “Introducción a los vasos órficos”, La dignidad de la poesía, 279).

Para Antonio Gamoneda, “Escribir es una tarea alquímica, es decir, hermética. Pero es hermética, sobre todo, porque el poeta no conoce en modo metódico la ciencia de su trabajo. Se activan las palabras y son ellas (con *tu* fuerza musical y *tú* vértigo intelectual, pero *ellas*) las que extraen tu lucidez, tu mucha o poca lucidez” (183). En este capítulo, y en algunos de los anteriores, he recogido ciertos puntos de contacto entre la búsqueda de un lenguaje original, el esoterismo, la teología apofática o las experiencias místicas y el problema del hermetismo poético, y me parece necesario volver a resaltar cómo ese particular uso de un lenguaje oscuro y difícil se relaciona con el afán de exteriorizar todo aquello que se mantiene oculto tras el mundo de las evidencias. Podríamos considerarlo desde el punto de vista esotérico (las palabras son capaces de establecer correspondencias entre elementos distantes), místico (en la medida que se extreme la tensión del lenguaje hasta el silencio podrá escucharse la voz divina en el interior) o incluso desde un punto de vista netamente psicológico (la emergencia de la memoria así como de las pulsiones reprimidas mediante un lenguaje ajeno al orden de la lógica); desde todas esas perspectivas nos enfrentamos igualmente a un abismo, a un enigma que estos poetas han intentado referir en sus poemas. No han escrito sus versos para reafirmar sus convicciones ni para confirmar una estupenda intuición, sino para conocer lo que desconocen en un proceso que, como aconsejó el mismo San Juan de la Cruz, los ha obligado (y nos obliga) a recorrer caminos nuevos: “Para venir a lo que no sabes / has de ir por donde no sabes” (137). Esto también lo tiene claro Cirlot cuando, a

propósito de la ya advertencia de Ramon Llull en su Llibre de les meravelles, se refiere precisamente a una “mística de la comunicación”.

Desde la perspectiva del autor, la exigencia es igualmente alta: “Escribir es, para empezar, perder toda certeza, todo saber, anularse como persona privada -como ‘autor’- para entrar en el lugar sin lugar de lo desconocido y de lo informe, el único lugar capaz de engendrar una palabra verdadera”, según comenta Jacques Ancet en su lectura de Valente (En torno a la obra de José Ángel Valente, 17). De este modo, en el ámbito de la poesía las experiencias vividas tenderán a consumirse por el lenguaje que a su vez irá, como plantea Valente, a su propia disolución; allí, “En la experiencia de los límites últimos del lenguaje concurren el poeta y el místico” (Variaciones sobre el pájaro y la red..., 240). Esta experiencia de los límites, sobra decir, es el objetivo común de estas escrituras: llevarnos a un punto en el que cada uno tendrá que arreglárselas por su cuenta.

La imagen que mejor resume este tipo de procesos es una muy recurrida por la mística: el fuego. El propio Gamoneda, en una nota escrita ante la muerte de Valente, encuentra allí su simpatía: “quien llega a ser tocado por la incandescencia de los límites, quien se siente en la cercanía de lo invisible (y esto puede ocurrirle también -quizá es mi caso- a un pertinaz materialista), confraternizará con otros implicados en experiencias equivalentes. Pues dicho sea una vez más: la experiencia de Valente es una experiencia *en los límites*” (“Valente: de la contemplación de la muerte”, 8). Pero el fuego como indicador de un punto de resistencia final tiene también otras connotaciones en el ámbito poético. En Fragmentos de una poética del fuego Gaston Bachelard desarrolla la tendencia prometeica del fuego, como aquella que “*eleva* la naturaleza del hombre (...) que consolida y dinamiza la vida del espíritu” (123). José Manuel Cuesta Abad sigue esta lectura, pero comenta que Prometeo no sólo es quien desarrolla la técnica y las artes a partir del fuego robado a los dioses, sino también “el previsor y predictor, aquel que tiene el poder de formular enigmas cuyo sentido escapa incluso a la comprensión de los dioses” (28). Bachelard también repasa la imagen del fénix como “un fuego vivido, puesto que nunca se sabe si toma su sentido en las imágenes del mundo exterior, o su fuerza en el fuego del corazón humano” (116). En su Diccionario de símbolos, Cirlot menciona esa capacidad transformadora del fuego valorada por los alquimistas, pero recuerda su doble significación salutífera (calor vital) y destructiva. En los poetas que

ahora estudiamos creo que cabría acceder a esta última opción, pero entendida precisamente en el sentido del fénix, es decir, como un sacrificio que permite el renacimiento. Ya hemos mencionado la tensión de las fuerzas ígneas de Artaud y tenemos en mente los versos de Montale que recuerdan esa noción sacrificial de la escritura (“Bene lo so: bruciare, / questo non altro, è il mio significato”), pero es sin duda Cirlot quien mejor ejemplifica esta tendencia. El testimonio de Joan Perucho es elocuente, al describirlo como uno de esos poetas que “entran en la poesía quemándose, ardiendo toda su figura como una llama, abrasando su boca y sus ojos en el decir y en el ser” (en Cirlot y otros, Mundo de Juan Eduardo Cirlot, 24). Víctor García de la Concha señala claramente: “La poesía es para Cirlot incendio” (733) y revisa la presencia del fuego (como agente transformador) en diversos poemas de su primera etapa. Y no en vano Clara Janés remarca que en la recopilación En la llama, las palabras “arden de pura incandescencia”, en un fuego producido exclusivamente de la intensidad de su experiencia poética (“Las palabras del incendio”), lo que pareciera prolongarse hasta el final: en “Non serviam” (poema de 1972), lo sigue demostrando: “Príncipe del reverso de los cielos / lo oscuro me alimenta con sus fuegos / tan grises como yo” (Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972), 157).

Gamoneda recurre con frecuencia al fuego como símbolo del olvido, como dice unos de sus títulos, Arden las pérdidas, y como símbolo de visión fulgurante y enceguedora, el punto donde, como dice uno de sus versos, “arden los límites” (Esta luz, 451). Sus críticos también han sabido ver la potencialidad vivificadora de estos fragmentos donde el recuerdo mantiene su temperatura y todavía quema; “brasa denotativa” la llama Miguel Casado (Esta luz, 587). En Valente tampoco escasean las menciones al fuego, pero entendido en los restos que deja, las cenizas, equivalentes a la relación entre la vivencia y el poema mismo, como su residuo que, a juicio de Armando López Castro, permitirá “reconstruir la realidad” (“Sobre los poemas *poética* de José Ángel Valente”, 124), pues, como plantea Saúl Yurkievich: “Consumación ardiente, incandescencia del deseo, la imagen posee poder de resurrección” (“El envite oscuro del ángel”, 54). Esta intención la explicita Valente cuando comenta la obra de Edmond Jabès y refiere la historia del maestro hasídico Rabbi Nahman de Braslaw, quien dedide quemar uno de sus libros, como un modo de “restituirlo a una superior naturaleza. Naturaleza

ígneas de la palabra: llama. La llama es la forma en que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de la oración, según una imagen frecuente en la tradición de los hassidim” (256) y a continuación reincide: “Palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto cantable: ‘Singbarer Rest’, en expresión de Paul Celan” (Variaciones sobre el pájaro y la red..., 257).

Las menciones ya señaladas no agotan, por supuesto, esta comparación, sino que nos permiten considerar las técnicas de la permutación y el fragmentarismo de estos autores en todo su potencial transformativo de la experiencia real al poema, como parte del proceso que Bernard Noël describe comentando a Bataille: “La experiencia se consume en el éxtasis; el poema reaviva las cenizas y lanza otra vez la experiencia” (en su prólogo a Bataille, Lo arcangélico y otros poemas, 15). Este retorno obliga a las palabras a cumplir con la otra potencia del fuego descrita por Cirlot: la purificación. No es ésta la estilización fría de la poesía pura que veíamos en el capítulo anterior, sino la pureza producto del sacrificio, que nace de la negación de lo dado, de lo fijado, y que se vislumbra en aquellos límites donde las significaciones comienzan a borrarse: “todo lenguaje, al alcanzar el estado de incandescencia, se revela como un cuerpo ininteligible”, afirma Octavio Paz (Obra poética I, 513). “Absurdo, sólo tú eres puro”, declaraba en Trilce César Vallejo (Obra poética, 259), un autor muy estimado por Valente y Gamoneda. Y de modo complementario se manifiesta Samuel Beckett cuando Charles Juliet le pregunta por la lectura de místicos como San Juan de la Cruz, el Maestro Eckhart y Ruysbroeck: “Sí... me gusta... me gusta su... su ilogismo... su ardiente ilogismo... esa llama... esa llama... que consume a toda esa porquería de lógica” (Juliet, 82).

Debemos obligarnos una vez más a la pregunta por el lector. ¿Qué tipo de recepción es posible frente al fuego, siempre en movimiento, frente a las brasas, imposibles de tocar, frente a las cenizas, sólo restos? ¿Cómo podemos formar parte de ese ardor? Pellegrini, en su ya citado “Se llama poesía a todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles”, vuelve a ofrecer la opción de la inocencia: “La puerta de la poesía no tiene llave ni cerrojo: se defiende por su calidad de incandescencia. Sólo los inocentes, que tienen el hábito del fuego purificador, que tienen dedos ardientes, pueden abrir esa puerta y por ella penetran en la realidad” (Para contribuir a la confusión general, 115). Podríamos escuchar los consejos de San Juan de la Cruz, quien nos decía que es posible

amar a Dios “sin entenderle” (695). Pero ¿debemos acercarnos a estos poemas con la misma adhesión amorosa? También advertía la necesidad de vivir esas experiencias para poder entenderlas: “Esto creo no lo acabaré bien de entender el que no lo hubiere experimentado” (741). ¿Y qué pasa si aún no las hemos experimentado? ¿Qué sentido tiene, por lo demás, recibir los consejos de un santo ante una experiencia específicamente estética, secular, en pleno siglo XXI? ¿Debe convertirse la lectura en un acto de entrega total como el de la experiencia mística? ¿Estamos dispuestos? No estoy seguro. Pero Antonio Gamoneda ofrece una respuesta: “Queda un placer: ardemos // en palabras incomprensibles” (Esta luz, 415).

Conclusiones.

Estas páginas que he acumulado no pretendían dar por superadas las discusiones en torno al problema del hermetismo sino, por el contrario, mostrar su variedad. Al reconocer sus modulaciones a lo largo de la historia, creo que ha sido posible contribuir a una mayor amplitud de criterios a la hora de abordarlo. El recorrido iniciado con los trovadores permitió relacionar la autonomía y afán de novedad con el derecho a escribir y cantar de manera difícil; un derecho polémico, por cierto, que impide cualquier intento por homogeneizar ese panorama. En efecto, la esquemática distinción binaria entre *trobar leu* y *trobar clus* se complejiza fuertemente a la hora de analizar directamente las poéticas de los autores incluidos en equipos aparentemente opuestos, y si a ello sumamos el surgimiento del *trobar ric*, considerándolo como una importante exaltación de las cualidades sensuales y artificiosas del poema, ya podemos reconocer en esta tensión gran parte de las condiciones que acompañarán el debate a lo largo de la lírica moderna. Al enfocarnos en el revuelo provocado por Góngora, también fue posible desactivar la pretensión de que durante el barroco cualquier oscuridad sería considerada como natural. Si bien desde una mirada contemporánea podríamos pensar que la mayoría de los textos producidos durante ese período ostentan importantes dificultades de manera pareja, la vehemencia de las respuestas permite aventurar que quizás no exista un techo para las posibilidades de provocación del hermetismo en cualquier época. Adicionalmente, en dicho momento conocimos nuevos grados de recepción, mediante el espacio ocupado por la crítica especializada, que incorpora, además, a las autoridades de la tradición como interlocutores en el debate. Sus cada vez más sofisticadas disquisiciones sobre este autor, prolongadas hasta las exégesis de hoy, permitieron, incluso, un intercambio entre las etiquetas de oscuridad y claridad. En este período, además, observábamos cierto fortalecimiento de la figura del poeta que, en el caso de Mallarmé se gana a expensas de su soledad. Por lo mismo, esa libertad se conjuga problemáticamente con la participación en la sociedad. Ésa es la tensión de un poeta que despliega su talento desde una tarjeta de saludo hasta el refinamiento sonoro y visual, con la conciencia de que el lenguaje poético, a pesar de sus especificidades, o precisamente gracias a ellas, es capaz de abarcarlo todo.

Estos tres casos, separados por siglos e idiomas, a los que podríamos sumar varios ejemplos igualmente álgidos para reconstruir con más detalle el transcurso del hermetismo, permiten contradecir a aquellos que quisieran proponer las dificultades modernas como una situación inédita. Es más, el simple contraste con estos referentes empujaría o relativizaría muchas controversias actuales. Esto no merma, sin embargo, la presencia gravitante de este problema desde las vanguardias. Y la diferencia mayor con los casos anteriores pareciera darse en que la dificultad deja de ser la consecuencia final de opciones de escritura proyectadas sobre determinados lectores; por el contrario, tal como se escuchaba en los comentarios de Eliot y Roubaud que cité al comienzo, la dificultad se presenta como el punto de partida. Es ese reconocimiento, a veces resignado, otras veces desafiante y hasta burlón, el que se vislumbraba en las vanguardias, embarcadas en paradójicos propósitos de seducción y repudio al lector. Con el fondo de las utopías colectivas y las crisis sociales, la incomunicación adquiere matices dramáticos que no había conocido previamente, los que se prolongan en la experiencia de los poetas herméticos italianos. En ellos, sin embargo, la asunción de una soledad esencial es la que condiciona una expresión que se vuelve tortuosa precisamente en su intento de compartirse con los demás. Esas expectativas (más o menos desmedidas, más o menos pertinentes) sobre el potencial compromiso que pudiera encarnar la palabra poética también influyen en la valoración de su oscuridad, como se observó en el capítulo dedicado a tres poetas españoles contemporáneos. Allí, intenté ofrecer un panorama en el que las pudieran detectarse las problemáticas de la modernidad, pero además, al igual que en el primer capítulo, buscaba mostrar cómo incluso en un período y espacio acotados podía darse una similar heterogeneidad de este fenómeno: el mismo caso de Cirlot representa, por sí mismo, una conjunción riquísima de referentes literarios, conocimientos de la tradición y tendencias místicas. Paralelamente, en estos últimos tres capítulos ensayé con frecuencia los cruces hacia la orilla latinoamericana, como un modo de mostrar que la vitalidad de este problema se resiste a ser explicado como mera consecuencia de tradiciones literarias o condiciones socioculturales restringidas. La posibilidad de conocer estas constantes ondulaciones del hermetismo es, además, la que permitiría proyectar mis avances más allá de los marcos de esta selección, para eventualmente contribuir al análisis de formas nuevas de la misma dificultad poética.

A fin de cuentas, este recorrido me ha permitido reforzar una de mis certezas iniciales: la posición central que juega la discusión sobre el hermetismo dentro de cualquier reflexión profunda sobre la poesía. Esta discusión aparece como la obvia confirmación (quizás por obvia también muchas veces olvidada) de la importancia última del soporte formal de cualquier poema, y el continuo asedio crítico a sus capacidades de transmisión, ya sea que se prefieran claras u oscuras, confirma que no puede ser soslayada. No hay una única manera de decir las cosas, y todo este rango de posibilidades es lo que garantiza, frente a los más pesimistas agoreros, que aún no se ha agotado el potencial de resistencia de la poesía. Esto significa, por lo mismo, que al elegir obras difíciles jamás pretendí que esta modalidad se considerara como la única factible; es más, constantemente pensaba en una serie igualmente extensa y atractiva de autores que podrían motivar un estudio en negativo del que aquí he emprendido, que ahondara en las potencialidades de la claridad, un abismo quizás tan complejo como éste. Los autores aquí escogidos representan, sin embargo, un singular temple que nace de sus intentos por extremar la expresión de situaciones límites: delirios, desbordes de la enciclopedia, crisis históricas, experiencias visionarias, fin del lenguaje. En todos estos casos late la conciencia de que no todo puede transmitirse como se quisiera, de que existe una pérdida, un vacío. El decir oscuro es siempre el reconocimiento patente de una distancia, entre el autor y su referente, entre el autor y el lenguaje, entre el autor y el lector. Pero es también la esperanza de que esta distancia puede ser salvada.

Para evitar una mirada excesivamente rígida me había propuesto, además de la selección de contextos distintos, combinar continuamente los diversos grados de perspectivas que van desde el autor hacia el lector, y no separar sino relacionar las dificultades de contenido y de forma en un texto lírico. En este proceso, la discusión sobre las etiquetas o calificativos me pareció muchas veces estéril y poco útil para profundizar en las manifestaciones específicas de este fenómeno. Tampoco pretendía obtener un glosario de definiciones escolares, pero sí pude descubrir, en cambio, que dentro de los vectores aquí implicados existía una serie de diferencias que conviene precisar con el fin de que, al cruzarlas, podamos enriquecer nuestras interpretaciones. En

una segunda vuelta sobre los contenidos estudiados, propongo recoger y volver a desplegar el abanico de estas variables.

Respecto a la perspectiva del lector, podemos comenzar por el contexto de recepción directa en el que se inserta cada obra, que puede abarcar desde instancias en que una elite maneja conocimientos y destrezas interpretativas que la separan del gran público, hasta situaciones en que un evento relevante consigue unificar gran parte de los propósitos de diálogo que se esperan de la expresión poética. También pueden influir otros factores externos, como la mediación del periodismo, la filología o la crítica académica, cuyas herramientas pueden ayudar tanto como dificultar (a veces con un metalenguaje más oscuro que el de los textos comentados) una comprensión más intensa. Lo mismo ocurre con las declaraciones de intenciones de los autores, que en algunas ocasiones iluminan, pero en otras sólo añaden ambigüedad o bien sobreexplicitan sus intenciones en artes poéticas o manifiestos que reducen el entendimiento de sus poemas a meras ejemplificaciones de esos propósitos. Por otra parte, las situaciones en las que se lleva a cabo la recepción pueden ser orales (apoyadas en una serie de soportes performativos adicionales) o escritas, colectivas o individuales, con las condicionantes que ya he descrito. Estos factores se conjugan, a su vez, con la disponibilidad del lector, que puede variar desde la simple pereza o desconfianza ante estos desafíos, a la minuciosidad exhaustiva por investigar cada hueco vacío, el estudio de los procedimientos, la sensibilidad ante la voluptuosidad formal, y hasta el snobismo o arribismo de quien se jacta ante otros de entender algo que en rigor no está entendiendo. También podemos encontrar otras actitudes, como el afán de identificación con las experiencias mostradas, la complicidad ante la renovación de la mirada sobre la realidad, la búsqueda de vivencias radicalmente distintas a las de su cotidianidad o el abandono completo ante las reglas que el autor ha querido proponer. En algunos casos, incluso, este umbral se traspasa hasta la posibilidad de que los roles se intercambien y el receptor sea capaz, luego de esta provocación, de convertirse él mismo en el productor de nuevos artefactos.

Desde el punto de vista del autor hemos conocido a lo largo de estas páginas un rango aún más amplio. Su actitud frente a la sociedad, por ejemplo, puede justificar su hermetismo ya sea desde la altanería, desde el interés por provocar o incluso desde la

humildad de quien escribe como le place pues piensa que a nadie más que a él le interesará. Aparecen modelos como el del profeta, el místico, el maldito, el excéntrico, el solitario, o también el del que busca liderar las masas, frente a otros que buscan expresar un sentir compartido y ocupar un lenguaje conocido por todos. De la misma manera, otros recurrirán al hermetismo como una seducción, y hasta como la invitación a un viaje al fondo del proceso creador. Y en la medida que el poeta refuerza su autonomía y la especificidad técnica y hasta profesional de su hacer, puede tener en mente sólo a aquellos pares suficientemente preparados, pero también habrá algunos interesados en cifrar su mensaje para evitar lecturas torcidas, otros optarán derechamente por descalificar e insultar a todos aquellos que no participen del mismo espíritu que los anima, y hasta quienes se rebajen a la idiotez: todos estos son modos de selección de su auditorio. La relación entre el mundo exterior y la interioridad también es diversa: algunos se abren a la posibilidad de que la realidad penetre turbulentamente, otros tematizan la compleja relación entre lo visto y lo sentido, y otros prefieren mantener la estricta pureza del poema. Se superponen miradas que ponen de relieve el objeto descrito frente a otras que sólo llaman la atención sobre sí mismas; lo familiar y lo extraño muchas veces se trastocan. Hay sujetos con voces fuertes, otros en pleno conflicto, algunos meros testigos y aquellos que prefieren borrarse en pos de significaciones ulteriores. El lenguaje oscuro, en cualquier caso, puede ser el resultado tanto de quienes penetran más intensamente en el mundo, en su propia conciencia o su delirio, hasta de quienes sólo pretenden huir. También resultan importantes las reacciones de los autores frente a las tradiciones precedentes: el recurso a técnicas arcaicas, el afán de renovación frente a géneros predeterminados, o el olímpico desprecio a cualquier regla. Del mismo modo, un uso estilizado o exquisito de la lengua puede reforzar su madurez en una determinada cultura, y también puede oponerse a los pesos muertos de la comunicación vulgar, aunque algunos recurren precisamente a este registro para aumentar su expresividad. Finalmente, dentro de las motivaciones para la oscuridad podemos encontrar tanto la arrobadora inspiración de dioses o musas o impulsos más terrenales como el juego, la broma y el engaño. Este voluntarioso afán por lucir todas las capacidades técnicas también puede oponerse a la desgastadora experiencia de luchar contra la insuficiencia de las palabras y caer en el silencio.

Si consideramos el poema como el espacio donde confluyen estas variables, es posible detallar de otro modo las manifestaciones de la oscuridad. La alusión a vivencias místicas, saberes esotéricos, una rica erudición o simplemente experiencias privadas constituye ciertamente una dificultad central, pero esos contenidos pueden ser mostrados o escondidos de diversas maneras. A nivel de estructura, podemos encontrar unidad temática o dispersión de referentes, organicidad o fragmentación, homogeneidad de los materiales o un collage de texturas. Incluso la relación interna entre las distintas partes puede provocar recepciones muy distintas: un texto enigmático puede resolverse en la última línea, o un texto coherente puede terminar por desviar o disolver sus certezas de manera definitiva. En otro plano, el sentido aparentemente sencillo de una oración, también puede complejizarse mediante una sintaxis alterada, y recursos como la combinatoria modifican significativamente la carga de las palabras: términos insignificantes pueden alcanzar un vuelo insospechado y otros más prestigiosos pueden volverse absurdos. Dentro del mismo léxico, ya sabemos que la utilización de ciertos registros (arcaísmos, extranjerismos, neologismos, argot) se asocia a una posible dificultad, pero es evidente que el uso que se les dé a esos términos puede contribuir a explicarlos, del mismo modo que un poema con términos coloquiales puede llegar a la ininteligibilidad. A niveles más mínimos, como el del puro sonido, o incluso las características gráficas, el problema se vuelve más agudo: hay momentos en que el relieve de esa superficie es lo único que se entrega al lector, y ya los significantes no son los portadores de un sentido que luego depositan para retirarse: ellos son el sentido.

No creo haber agotado todos los factores susceptibles de actuar en torno a un poema hermético, pero al menos espero que sea posible considerar mejor los matices, conexiones y paradojas que forman parte de la riqueza de este problema. Una parte importante de estos factores, de hecho, ya estaban incluidos al inicio de este trabajo dentro de mi repaso a la discusión crítica disponible. Pero en la medida que esta enumeración ha surgido tras el estudio de una serie de casos bastante diversos, es posible percibir mejor la necesidad de relacionarlos en cualquier análisis que pretenda ir más allá de etiquetaciones o descripciones apuradas. Me parece que limitarse a la consideración de sólo alguna de estas variables resulta una merma; diferenciar entre las dificultades de

fondo y forma, como hacía la retórica clásica, por ejemplo, no basta si no tomamos en cuenta el modo en que ambos planos se relacionan. Es por eso que, a continuación, quiero expresar por última vez estos mismos elementos para proponer un tipo de clasificación más abierta, que dé cuenta no de etapas o grados estrictos, sino de fuerzas que caracterizan los diversos procesos que hemos podido leer. Más que causas o efectos, entonces, cabría hablar de tensiones que implican modificaciones sustanciales respecto a lo que podría ser una comunicación llana y directa mediante el poema. No las considero exclusivas, porque pueden superponerse, y evidentemente trascienden la pertenencia a un período o autor específico: por lo mismo, considero factible que su aplicación a ejemplos que no han cabido dentro de este trabajo.

La primera fuerza es de carácter encantatorio, y determina un contacto mediante la sola presencia de los sonidos: ya sea el balbuceo inarticulado que nace de una visión o un estado de locura, o la voluptuosidad que envuelve secuencias de palabras conocidas, pretende situarnos en un estado de trance o de abandono, en que el sentido se torne fluido. Su sustento es la creencia en una unión no arbitraria entre significados y significantes, y al poner de relieve estos últimos, se limita parcial o completamente el carácter funcional o informativo de las palabras. El poema se convierte, así, en un espacio cruzado por melodías dulces o agrias que nos invitan a seguirlas sin reparar en sus desenlaces.

Otra fuerza cercana es aquella de carácter artificioso, lúdico, que responde al desafío de la composición poética no sólo por orgullo, sino también por el entusiasmo de las posibilidades. Se manifiesta en el deseo de crear reglas diferentes que fuercen nuevas producciones de sentido y hasta cambios radicales en sus componentes. Las variaciones estructurales y las combinaciones de palabras crean un dinamismo que impide un enfoque definido, y al igual que ocurre cuando observamos a un malabarista, no nos interesa tanto cada bola en particular sino el movimiento logrado con ellas; eso es lo que fija nuestra mirada y nuestra admiración.

Una tercera fuerza es la del exceso, el exceso de tomar cada palabra por sí sola y adornarla, para luego construir obras en las que cada detalle obliga a la detención y el deleite. No se trata de composiciones cuadrículadas para disponer los contenidos, sino de estructuras en las que todo cabe, lo alto y lo bajo, lo bello y lo feo, hasta que la marea de

significados termina por desbordarse. En pie ha quedado una arquitectura laberíntica, en la que el caminante podrá incluso repetir las estaciones de su divagar, maravillado por las distintas perspectivas que se le pueden ofrecer. Los sentidos son incontables, y en vez de coordinarse para una lectura más lógica, se desvían y saturan. El lector pareciera perder el rumbo, pero aún escucha su rumor. Como en una iglesia de amplia bóveda estos ecos se superponen y quizás pierden definición, pero no dejan de sonar.

Por otra parte, también podemos encontrar otro tipo de fuerza, basada en la destrucción. Ya sea en la intención del autor por impactar, o bien por la incapacidad de mantener en pie un discurso orgánico, ésta obliga al desamparado lector a una recopilación de fragmentos cuyas instrucciones de ensamblaje desconoce. En ese tiempo de espera que transcurre, se agudiza la sensación de absurdo, pero también se fomenta una libertad personal para la reconstitución del sentido. El proceso, sin embargo, puede arrastrarlo hacia la misma consumación sufrida por la voz quebrada del poeta, o puede dejarlo sencillamente a la intemperie.

Finalmente, una quinta fuerza es aquella que actúa por contención. A veces se trata del temor por hablar de más, a veces de una reconcentración a la espera de la epifanía, pero en otras ocasiones se trata derechamente de la ausencia, de la fuga de las palabras que quieren volver al silencio del que han nacido. Nos muestran sus efímeras huellas, pero sólo nos queda su transparencia, que denuncia que no hay nada más que ver. Es el lenguaje intransitivo, o transitivo sólo si aceptamos que apenas transmite el silencio. Frente a éste, el lector y el poeta comparten su mutuo retraimiento.

Podemos comprobar, entonces, que todas estas fuerzas nacen de la tensión expresiva entre los contenidos y las formas: tanto por exceso de confianza en el lenguaje como por la conciencia de sus insuficiencias, el resultado es una transmisión difícil pero, como he intentado mostrar, capaz de fertilizar distintas capas de la recepción. Su energía proviene de una característica que sabemos fundamental a la hora de hablar del hermetismo: su necesidad. Por eso, me permitiría proponer que, más allá de las diferencias de grados que plantean algunas clasificaciones entre oscuridades parciales o definitivas, tras todas estas fuerzas podemos leer la noción de que el lenguaje es una caja de doble fondo.

Uno de los presupuestos que planteé inicialmente era la relación del hermetismo con la autonomía referencial del poema, sobre el que quisiera volver incluyendo sus efectos sobre la recepción. Al acercarme al final de este trabajo, me daba cuenta que había recurrido con quizás demasiada frecuencia a la comparación de ciertas cualidades de la música para explicar los efectos que vislumbraba en la lectura poética. No era mi intención inicial desarrollar este tipo de relaciones, y menos lo sería ahora intentar una homologación insuficiente. Como es sabido, lo que Pound define como *melopea* (“poesía que linda con la música” (El arte de la poesía, 42), permite esa asociación a partir de componentes como la métrica, la rima y las aliteraciones. Pero no me refiero aquí a esa comparación, sino al tipo de atención y comprensión que reclama un lenguaje no verbal como el de la música, en el que me parecía más evidente la autonomía referencial que reclamaba para los poetas que estudié. Precisamente Pound señalaba algo parecido en sus recomendaciones: “Que el aprendiz se llene la cabeza con las mejores cadencias que pueda descubrir, preferiblemente en un idioma extranjero, para que el significado de las palabras tenga menos posibilidades de distraer su atención del movimiento del verso” (10-1).

Esta preeminencia de la melodía por sobre el significado es la que nos permite una última digresión. El problema es que las discusiones que persisten sobre el problema del significado de la música resultan tan interminables como las del hermetismo poético. Así las resume Enrico Fulbini: “Hoy en día, la vieja polémica no ha visto modificada en demasía sus términos: Hanslick y Wagner, Stravinski y Schönberg; de una parte, los formalistas puros, para quienes la música no expresa nada ajeno a ella misma y al mundo de los sonidos; de otra parte, los contenidistas, para quienes la música tiene la virtud de expresar estados de ánimo, emociones, o dicho de otro modo, la música puede referirse a un mundo que no se reduce meramente a los sonidos” (53). Mi visión sobre la autonomía de muchos poemas herméticos se acerca más, evidentemente, a la primera posición, la de los formalistas. Pero lo que me interesa destacar, en esa línea, es su relatividad: en la medida que la música (o cierto tipo de poesía que tiende a la abstracción) es incapaz de transmitir contenidos referenciales, su potencialidad significativa se abre a otras dimensiones que hemos podido conocer también en los casos estudiados: “es curioso observar cómo, en general, fueron precisamente los formalistas los que al final han

acabado por asignarle a la música un cometido casi místico o trascendente: la música no puede y no sabe expresar conceptos ni sentimientos individuales, pero, en compensación, sólo ella puede expresar, o mejor dicho, directamente encarnar, justamente en virtud de su carácter abstracto, las regiones más profundas de nuestro ser, la dinámica de nuestros sentimientos, nuestro inconsciente, la armonía universal, las verdades trascendentes, etc.” (61). Fulbini también plantea que los significados musicales no son verbalizables, no son traducibles, lo que coincide con mi certeza de que dentro de una expresión oscura (quizás más dramáticamente que en una clara) los términos no son intercambiables, pues tanto una estructura creada por la combinatoria como la nebulosa del sentido ambiguo se resentirían definitivamente con una alteración: aquello que dicen no podría ser dicho de otra manera, incluso cuando el poeta sólo ha conocido su motivación y su mensaje una vez terminado el trayecto, una vez que los propios versos se lo susurran. Los poemas oscuros son aún más imposibles de resumir, pues realmente su sentido no es el de los significados, sino el de la intrincada tensión que los sustenta. Y la explicación que ofrece Fulbini me parece completamente aplicable a los casos que nos han ocupado: “el significado (...) no es una propiedad de las notas ni, mucho menos, de los sonidos: el significado está *entre* las notas y emerge siempre de un contexto relacional. Significantes son las relaciones entre las notas, o mejor dicho, los sonidos devienen significantes gracias al conjunto de derivaciones diferenciales en las que se hallan insertos” (84). Si reemplazamos palabras por notas, nos encontraríamos con una definición casi idéntica de Octavio Paz, que si bien lo refiere a la modernidad, podríamos aplicar a los otros ejemplos que hemos leído: “el problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema; no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se *dicen entre ellas*” (“¿Qué nombra la poesía?”, Obras completas, volumen II: Excursiones/incursiones, 443). En ese diálogo interno, las palabras vuelcan su contenido hacia el interior del poema. Y en ese contenido va también impregnado un pedazo de la realidad.

El otro presupuesto que deseaba sostener respondía precisamente a la necesidad de una disponibilidad mayor de los lectores a la hora de internarse en este tipo de poemas. Es cierto que antes de abrirse a esa posibilidad muchos se preguntarán si vale la pena ceder ante las intenciones egoístas y elitistas que muchos autores demuestran con

textos cuya exclusión o pedantería se ejerce mediante obstáculos más propios de quien prepara un crucigrama. Pero tampoco faltarán aquellos lectores cuya satisfacción sólo dependerá de la posibilidad de develar una determinada referencia, dar la interpretación por agotada, cerrar el libro y olvidar para siempre el poema. Cabe preguntarse, entonces, no sólo por la mezquindad de los escritores sino también por la de los lectores, que quisieran convertir este espacio en un mercado para una transacción. Pero al parecer aquí se trata de otra cosa. Más allá de las glosas y explicaciones que hayamos podido apilar, los poetas que hemos leído quisieran decirnos algo más. Como advierten los epígrafes de Juan Luis Martínez y John Ashbery que inauguran este trabajo, deberíamos comenzar a retroceder en nuestras esperanzas de entender. Porque los mismos poetas ya han renunciado: han reconocido en cada una de sus palabras un poso de misterio. Y son esas palabras oscuras las que pretenden liberar.

Imaginemos el poema hermético como un puño cerrado que crea un espacio de oscuridad en su interior, porque sólo de ese modo puede mantener a buen resguardo lo que contiene, aquello que si se expone a la luz, o si se cae, se dañará irremediabilmente. ¿Qué hay adentro? Aún no lo sabemos, es un secreto, creemos que puede ser valioso. No es un puño que nos quiera golpear, no está cerrado a causa del ensimismamiento, sino que quiere preservar intacto un contenido para entregrlo. Este puño podría incluso mostrar sus dedos, ocuparlos para contar, para indicar una dirección, para dar órdenes, pero por el momento está a la espera. Llegado el momento la mano se abrirá, y se liberarán todas las palabras que guardaba en su interior, maduras. O quizás una vez que la mano se abra nos encontraremos apenas con la palma desnuda, vacía. Ésa es la mano que nos tomará para llevarnos a otro lugar.

Bibliografía consultada.

Fuentes primarias:

Adán, Martín. Obra poética (1928-1971). Con una selección de juicios críticos. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1971.

Agustín, San. Obras de San Agustín. Tomo XV. Edición de Fr. Balbino Martín. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1957.

Aleixandre, Vicente. Prosa. Los encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética. Edición de Alejandro Duque Amusco. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1998.

Alemaný Bay, Carmen. Poética coloquial hispanoamericana. Alicante: Universidad de Alicante Publicaciones, 1997.

Aligheri, Dante. Obras completas. Versión castellana de Nicolás González Ruiz. Sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini. Colaboración de José Luis Gutiérrez García. Quinta Edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

--- La Divina Commedia. 3 Vols. A cura di Natalino Sapegno. Enciclopedia Dantesca. Milano: Biblioteca Treccani, 2005.

Anguita, Eduardo: “La poesía”. Alfonso Calderón. Antología de la poesía chilena contemporánea. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.

--- “Eduardo Anguita, Estricto y solitario”. Entrevista con Delia Domínguez. El navegante n° 1, noviembre 2005.

Anguita, Eduardo y Volodia Teitelboim. Antología de la poesía chilena nueva (1935). Santiago: LOM Ediciones, 2001.

Apollinaire, Guillaume. Calligrammes. Préface de Michel Butor. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

Aragon, Louis. Chroniques de la pluie et du beau temps précédé de Chroniques du Bel Canto. Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1979.

--- Tratado de estilo. Traducción e introducción de Loreto Casado. Madrid: Árdora Ediciones, 1994.

Artaud, Antonin. L’ombilic des Limbes suivi de Le Pèse-nerfs et autres textes. Préface d’Alain Jouffroy. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

--- Tres piezas cortas seguido de “Artaud y el teatro de la crueldad” por Jerzy Grotowski. Traducción: Carlos Manzano. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.

--- Oeuvres complètes XII. Artaud le Môme. Ci-Gît précédé de La Culture Indienne. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

--- El pesa-nervios. Versión, prólogo y notas de Marcos Ricardo Barnatán. Madrid: Visor Libros, 1976.

--- El arte y la muerte / Otros escritos. Traducción de Víctor Goldstein. Prólogo de Esteban Ierardo. Buenos Aires: Caja negra editora, 2005.

Aurenga, Raimbaut d'. The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange. Edición de Walter T. Pattison. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1952.

Ball, Hugo. La huida del tiempo (un diario). Traducción de Roberto Bravo de la Varga. Prólogo de Paul Auster. Presentación de Herman Hesse. Barcelona: El Acantilado, 2005.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. Édition établie et annotée par Y. G. Le Dantec. Révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: Éditions Gallimard, 1961.

Boccaccio, Giovanni. Genealogía de los dioses paganos. Edición preparada por M.^a Consuelo Alvarez y Rosa M.^a Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983.

Bornelh, Giraut de. The cansos and sirventes of the trobadour Giraut de Borneil: a critical edition. Edición de Ruth Verity Sharman. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Brémond, Henri. La poesía pura. Con un debate sobre la poesía por Robert de Souza. Traducido por Julio Cortázar. Buenos Aires: Argos, 1947.

Breton, André. Oeuvres complètes I. Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Éditions Gallimard, 1988.

--- Oeuvres complètes II. Édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

--- Oeuvres complètes III. Édition de Marguerite Bonnet publiée, pour ce volume, sous la direction d'Étienne-Alain Hubert avec la collaboration de Philippe Bernier, Marie-Claire Dumas et José Pierre. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

--- Conversaciones (1913-1952). Traducción de Leticia Hulz Piccone. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

--- L'art magique. Ave le concours de Gérard Legrand. Paris: Éditions Phébus, 1991.

--- Poemas I. Traducción de M. Álvarez Ortega. 2^a edición. Madrid: Visor Libros, 1993.

--- Manifiestos del surrealismo. Trad. Andrés Bosch. Madrid: Visor Libros, 2002.

Breton, André (selección y prólogo). Antología del humor negro. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1991.

Breton, André y Paul Éluard. Diccionario abreviado del surrealismo. Traducción de Rafael Jackson. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

Carrillo y Sotomayor, Luis- Obras. Edición, introducción y notas de Rosa Navarro. Madrid: Editorial Castalia, 1990.

Carvalho, Luis Alfonso de. Cisne de Apolo. Volúmenes I y II. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: C.S.I.C., 1958.

Cascales, Francisco. Tablas poéticas. Edición, introducción y notas de Benito Brancaforte. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Castellet, Josep Maria. Veinte años de poesía española (1939-1959). Barcelona: Seix Barral, 1960.

Castiglione, Baltasar de. El cortesano. Traducción de Juan Boscán. Introducción y notas de Rogelio Reyes Cano. Quinta edición revisada y ampliada. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

Celan, Paul. Obras completas. Prólogo de Carlos Ortega. Traducción de José Luis Reina Palazón. Madrid: Editorial Trotta, 1999.

Celaya, Gabriel. Poesía y verdad. Prólogo de Luciano del Río. Pontevedra: Ediciones Litoral, 1960.

--- Itinerario poético. Edición del autor. Octava edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Cendrars, Blaise y otros. Actas surrealistas. 2ª edición. Traducción de Alberto Ezcurdia. Buenos Aires: Quadrata, 2004.

Cicerón. Del supremo bien y del supremo mal. Introducción, traducción y notas de Víctor-José Herrero Llorente. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

--- El orador. Traducción, introducción y notas de E. Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Cid, Teófilo. Soy leyenda. Obras completas vol. I. Compilación, estudio y edición de Luis G. de Mussy R. y Santiago Aránguiz P. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.

- Cirlot, Juan-Eduardo. Introducción al surrealismo. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- “Juan Eduardo Cirlot. Visión del mañana, por un escritor de hoy”. Entrevista con Irurozki. [sin nº de página]. La Prensa, 26/11/1954 [Archivo Victoria Cirlot].
- “Juan Eduardo Cirlot: la poesía, sustitución de lo que el mundo no es”. Entrevista con José Cruset. La Vanguardia, 30/3/1967.
- “Juan Eduardo Cirlot con sus mismas palabras”. Entrevista con Antonio Molina [sin nº de página]. Baleares, 5/11/1967 [Archivo Victoria Cirlot].
- Del no mundo. Barcelona: Edición del autor, 1969.
- Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972). Edición de Leopoldo Azancot. Madrid: Editora Nacional, 1974.
- Obra poética. Edición de Clara Janés. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- 88 sueños. Madrid: Moreno-Avila editores, 1988.
- “Estructuralismo y permutación analógica”. [La Vanguardia Española, 12 julio 1968]. José Antonio Sarmiento. La otra escritura. La poesía experimental española 1960-1973. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- 44 sonetos de amor. Edición de Victoria Cirlot. Barcelona: Edicions 62, 1993.
- Inger. Prólogo de Enrique Granell Trias. Barcelona-Girona: Cafè Central, Llibreria del Museu d'Art de Girona, 1996.
- Confidencias literarias. Edición de Victoria Cirlot. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1996.
- La imagen surrealista. Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.
- El libro de Cartago. Prólogo de Carlos Edmundo de Ory. Edición de Victoria Cirlot. Tarragona: Ediciones Igitur, 1998.
- Diccionario de símbolos. 3a edición. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.
- Bronwyn. Edición de Victoria Cirlot. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.
- En la llama. Poesía (1943-1959). Edición de Enrique Granell. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

--- Diccionario de los Ismos. Prólogo de Ángel González García. Edición a cargo de Lourdes Cirlot y Victoria Cirlot. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

Cirlot, Juan Eduardo y otros. “También los noveles opinan sobre Marquina”. Entrevista [Sin datos ni nº de página] [Archivo Victoria Cirlot].

--- Mundo de Juan Eduardo Cirlot. Catálogo de la exposición homónima realizada en el IVAM Centre Julio González del 19 de septiembre al 17 de noviembre, 1996. Comisarios de la exposición: Enrique Granell Trías, Enrique y Emmanuel Guigon. Valencia: IVAM Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1996.

Cirlot, Lourdes y Victoria Cirlot (selección de textos y notas). “Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973)”. Poesía, número 5-6, invierno 1979-1980.

Copenhaver, Brian P. (versión, introducción y notas). Corpus Hermeticum y Asclepio. Traducción de Jaume Pòrtulas y Cristina Serna. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.

Daniel, Arnaut. Le canzoni di Arnaut Daniel. Edición de Maurizio Perugi. Tomos I y II. Milán / Nápoles: Riccardo Ricciardi, 1978.

--- Poesías. Traducción, introducción y notas por Martín Riquer. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Diego, Gerardo (selección y prólogos). Poesía española contemporánea (1901-1934). Nueva edición completa. Madrid: Taurus, 1959.

Echavarren, Roberto. “Diez años de Medusas (1)”. Entrevista con Felipe Cussen. Página web: <http://www.autogestiona.net/lanzablog/?p=426>.

Echavarren, Roberto y otros. Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. Selección y notas de Roberto Echavarren, José Kozzer y Jacobo Sefamí. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Eliot, T. S. Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión. Volumen II. Traducido por Sara Rubinstein. Buenos Aires: Editores Emecé, 1944.

--- Función de la poesía y función de la crítica. Edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

--- El bosque sagrado. Edición bilingüe. Edición, estudio y notas de José Luis Palomares. San Lorenzo del Escorial: Langre, 2004.

Éluard, Paul. Capitale de la douleur suivi de l'amour la poésie. Préface de A. Pieyre de Mandiargues. Paris: Éditions Gallimard, 1966.

--- Capital del dolor. Traducción de Eduardo de Bustos. Tercera Edición. Madrid: Visor Libros, 1986.

--- El poeta y su sombra. Traducción de Rafael Sender. Barcelona: Icaria Editorial, 1981.

Estela, Carlos y José Ignacio Padilla (eds.). Amour à moro. Homenaje a César Moro. Con la colaboración de Rodolfo Loyola. Lima: Ediciones del Signo Lotófago, 2003.

G. de Mussy, Luis. La Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso. Introducción de Ludwig Zeller. México D.F.: Oasis Oaxaca, 2001.

Gallego Morell, Antonio (edición, introducción, notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados). Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Segunda edición revisada y adicionada. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

Gamoneda, Antonio. Edad (Poesía 1947-1986). Edición de Miguel Casado. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

--- “Una conversación con Antonio Gamoneda”. Entrevista con Ildefonso Rodríguez. Varios. Antonio Gamoneda. Madrid: Calambur Editorial, 1993.

--- El cuerpo de los símbolos. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1997.

--- “La creación poética: radicación, espacios, límites”. Informes sobre el estado del lugar. Ciclo de Conferencias / Gijón / Enero / 1998. Oviedo: Caja de Asturias, 1998.

--- “Valente: de la contemplación de la muerte”. Cuadernos Hispanoamericanos, número 600, junio 2000.

--- Sólo luz (Antología poética 1947-1988). Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000.

--- Carta a Felipe Cussen, 28 de agosto de 2003.

--- Descripción de la mentira. Nueva edición revisada por el autor. Con un texto de Julián Jiménez Heffernan. Madrid: Abada Editores, 2003.

--- “Esencial Gamoneda”. Entrevista con Vicente Valero. La Vanguardia 21/5/2003.

--- Atravesando olvido (1947-2002). Antología personal. Prólogo de Eduardo Milán. México D.F.: Editorial Aldus, 2004.

--- Esta luz. Poesía reunida (1947-2004). Epílogo de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.

- “Nos engañamos en la vida y en la poesía”. Entrevista con Miguel Mora y Jesús Ruiz Mantilla. El País, 03/08/2004.
- “Antonio Gamoneda: ‘En la tele te dicen que la muerte es mentira’”. Entrevista con Tulio Demicheli. ABC, 11/11/2004.
- “Antonio Gamoneda. ‘Sigo practicando la soledad’”. Entrevista con Jordi Ardanuy. Lateral Año XII, número 122, febrero 2005.
- “Antonio Gamoneda: realidad *versus* realismo”. Entrevista con Andrés Fischer y Benito del Pliego. Tsé Tsé, número 16, 2005.
- Sílabas negras. Edición de Amelia Gamoneda y Fernando R. de la Flor. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 2006.
- “Discurso de don Antonio Gamoneda en la entrega del premio Cervantes 2006”.
Página web:
http://www.elpais.com/articulo/cultura/Discurso/don/Antonio/Gamoneda/entrega/premio/Cervantes/2006/elpepucul/20070423elpepucul_4/Tes.
- García Montero, Luis. “La otra sentimentalidad” [El País, 8/1/1983]. Página web: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/montero/12604951999158295209846/p0000001.htm#I_0_.
- “¿Por qué no sirve para nada la poesía?”. [En Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina. ¿Por qué no es útil la literatura?. Madrid: Ediciones Hiperión, 1993].
Página web: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/813/por-que-no-sirve-para-nada-la-poesia-1992>.
- “Una musa vestida con vaqueros”. [En Aguas territoriales. Valencia: Pre-Textos, 1996]
Página web:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/montero/03693830990358406319079/p0000001.htm#I_0_.
- “Entrevista realizada por Álex Chico Morales y David Fernández-Vegue Ollero, en Granada, a 12 de febrero de 2003”. [Kafka, revista de humanidades, nº 2, Junio, 2003].
Página web: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/995/entrevista-2003>.
- “El oficio como ética”. [En La casa del jacobino. Madrid: Ediciones Hiperión, 2003].
Página web:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/montero/24693731113461728522202/p0000001.htm#I_0_.
- “Poetas políticos y ejecutivos bohemios”. [En José M. Mariscal & Carlos Prado (eds.). Hace falta estar ciego (Poéticas del compromiso para el siglo XXI). Madrid: Visor

Libros, 2003]. Página web:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/montero/12470522122373728432435/p0000001.htm>.

Gil de Biedma, Jaime. El pie de la letra. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

Girondo, Oliverio. Obra completa. Colección Archivos. Edición crítica. Coordinador: Raúl Antelo. Madrid: ALLCA XX, 1999.

Gombrowicz, Witold. Contra los poetas. Prólogo de Sergio Raimondi. Buenos Aires: Mate, 2004.

Góngora, Luis de. Las soledades. 3a edición publicada por Dámaso Alonso. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

--- Las soledades. 3a edición. Edición de John Beverley. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

--- Las soledades. Edición, introducción y notas de Robert Jammes. Madrid: Clásicos Castalia, 1994.

Gracián, Baltasar. Agudeza y arte de ingenio. Tomos I y II. Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

Horacio. Arte Poética. Edición bilingüe. Estudio preliminar, versión y notas de Óscar Velázquez. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1999.

Huelsenbeck, Richard. En Avant Dada. El Club Dadá de Berlín. Introducción, traducción y notas: Horst Rosenberger. Barcelona: Alikornio Ediciones, 2000.

Huelsenbeck, Richard (ed.). Almanaque Dadá. Prólogo de Simón Marchán Fiz. Traducción de Anton Dieterich. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

Huidobro, Vicente. Obra poética. Colección Archivos. Edición crítica. Coordinador: Cedomil Goic. Santiago: Ediciones de la Universidad Católica de Chile/ALLCA XX, 2003.

Isou, Isidore. Introduction a une nouvelle poésie et a une nouvelle musique. 2eme édition. Paris: Éditions Gallimard, 1947.

Jáuregi, Juan de. Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos. Edición preparada por Melchora Ramos. Madrid: Editora Nacional, 1978.

Juan de la Cruz, San. Obras completas. Octava edición preparada por Eulogio Pacho. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2003.

Juliet, Charles. Encuentros con Samuel Beckett. Traducción de Julia Escobar. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

Lago, Tomás (prólogo, selección y notas). Tres poetas chilenos. Nicanor Parra, Victoriano Vicario, Óscar Castro. Santiago: Editorial: Cruz del Sur, 1942.

Lautréamont. Obra completa. Edición bilingüe. Traducción de Manuel Álvarez Ortega. Prólogo de Maurice Saillet. Madrid: Ediciones Akal, 1988.

Mallarmé, Stéphane. Œuvres complètes. Édition établie et annotée par Henry Mondor et G. Jean-Aubry. Paris: Éditions Gallimard, 1945.

--- Obra poética I y II. Traducción de Ricardo Silva-Santesteban. Madrid: Ediciones Hiperión, 1981.

--- Divagaciones seguido de Prosa diversa/Correspondencia. Traducción y prólogo de Ricardo Silva-Santesteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

--- Cartas sobre la Poesía. Selección, traducción, prólogo y notas de Rodolfo Alonso. Córdoba: Ediciones del Copista, 2004.

--- Poesía. Traducción de Ximena Subercaseaux. México D.F.: Mantis Editores / Ediciones Sin Nombre, 2005.

Marcabru. Marcabru. A critical edition. Edición de Simon Gaunt, Ruth Harvey y Linda Paterson. Cambridge: D. S. Brewer, 2000.

Montale, Eugenio. Antología. Selección, traducción, prólogo y notas por Horacio Armani. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971.

--- Tutte le poesie. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1984.

--- Eugenio Montale. Presentazione di Vittorio Spinazzola. A cura di Sandro Onofri. Supplemento al n. 22 dell'Unità del 7-6-93.

--- De la poesía. Traducción y edición de Francisca Perujo. Valencia: Pre-textos, 1995.

--- 37 poemas. Traducidos por 37 poetas españoles en el centenario de su nacimiento. Edición bilingüe. Introducción de Rosario Scrimieri. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996.

--- Sulla poesia. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

--- Huesos de sepia. Prólogo de Alfredo Gargiulo. Traducción de Carlo Frabetti. Tarragoia: Ediciones Igitur, 2000.

--- La tormenta y otros poemas. Traducción y prólogo de Juana Ruiz. Barcelona: DVD Ediciones, 2003.

--- Las ocasiones. Traducción de Carlos Vitale. Prólogo de Alfonso Alegre Heitzmann. Tarragona: Ediciones Igitur, 2005.

Montale, Eugenio y otros. Per conoscere MONTALE. A cura di Marco Forti. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1976.

Novalis. Escritos escogidos. Edición de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens. Madrid: Visor Libros, 1984.

Pariente, Ángel (ed.). En torno a Góngora. (Recopilación de documentos y ensayos sobre Góngora). Madrid: Ediciones Júcar, 1986.

Parra, Nicanor. Obras completas & algo †. De “Gato en el camino” a “Artefactos” (1935-1972). Edición supervisada por el autor asesorada y establecida por Niall Binns al cuidado de Ignacio Echevarría. Prefacio de Harold Bloom. Prólogo de Federico Schopf. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

Pellegrini, Aldo. “Antonin Artaud, el enemigo de la sociedad”. Antonin Artaud. Van Gogh, el suicidado por la sociedad. Traducción de Aldo Pellegrini. Barcelona: Argonauta, 1981.

--- Para contribuir a la confusión general. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1987.

Pellegrini, Aldo (Estudio preliminar, selección, notas y traducciones). Antología de la poesía surrealista. 2ª edición. Buenos Aires: Argonauta, 2006.

Perlongher, Néstor. Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

Petrarca, Francesco. “Invectivas conta el médico rudo y parlero”. Traducción de Hernando de Talavera. Obras. Vol. I: Prosa. Editadas por Francisco Rico. Textos, prólogo y notas por Pedro M. Cátedra, José M. Tatjer y Carlos Yarza. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1978.

Quasimodo, Salvatore. Obra poètica. Premi Nobel 1959. Traducció i pròleg de Josep Ma. Bordas. Barcelona: Editorial Selecta, 1961.

--- Poesie e discorsi sulla poesia. A cura e con introduzione di Gilberto Finzi. Prefazione di Carlo Bo. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1971.

--- Poesías completas. Editadas y traducidas por Antonio Colinas. Granada: La Veleta, 1991.

Quevedo, Francisco de. Poemas escogidos. Edición, introducción y notas de José Manuel Bleuca. Cuarta edición. Madrid: Editorial Castalia, 1989.

Quintiliano, M. Fabio. Instituciones oratorias. Traducción directa del latín, por los Padres de las Escuelas Pías Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor, 1944.

Reyes, Alfonso. La experiencia literaria. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.

Riquer, Martín de (ed.). Los trovadores. Historia literaria y textos. Tomos I, II y III. Barcelona: Editorial Planeta, 1992.

Shapiro, Karl (ed.). Prose Keys to Modern Poetry. New York: Harper & Row, 1962.

Schwitters, Kurt. Poesía fonética. Edición de José Antonio Sarmiento. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Shepard, Sanford. El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro. Segunda edición aumentada. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Tzara, Tristan. El surrealismo de hoy. Versión y nota preliminar de Raúl Gustavo Aguirre. Buenos Aires: Ediciones Alpe, 1955.

--- Siete manifiestos Dada. Con algunos dibujos de Picabia. Traducción de Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.

Ungaretti, Giuseppe. Vita d'un uomo. Tutte le poesie. A cura di Leone Piccioni. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1969.

--- Vita d'un uomo. Saggi e interventi. A cura di Mario Diacono e Luciano Rebay. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1974.

--- La alegría. La tierra prometida. Traducción de Oreste Frattoni. Apéndice: "Ungaretti", por Leone Piccioni. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fuasto, 1974.

--- De "Vida de un hombre". Versión y prólogo de Giovanni Cantieri. Barcelona: Plaza & Janés, 1974.

--- Vida de un hombre. Traducción: Margara Russotto. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

--- Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942). A cura di Paola Montefoschi. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

--- Vida de un hombre. Edición bilingüe. Traducción de Gianna Prodan y Miguel Galanes. Presentación de Miguel Galanes. Madrid: Libertarias/Prodhufo, 1993.

--- Giuseppe Ungaretti. Presentazione di Folco Portinari. A cura di Sandro Onofri. Supplemento al n. 21 dell'Unità del 31-5-93.

--- La alegría. Prólogo de Andrés Sánchez Robayna. Traducción de Carlos Vitale. Tarragona: Ediciones Igitur, 1997.

--- Sentimiento del tiempo. La tierra prometida. Traducción y prólogo de Tomás Segovia. Barcelona. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1998.

--- El dolor. Prólogo de Antonio Colinas. Traducción de Carlos Vitale. Tarragona: Ediciones Igitur, 2000.

Ungaretti, Giuseppe y otros. Per conoscere UNGARETTI. A cura di Leone Piccioni. Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1971.

Vaché, Jacques. Cartas de guerra precedido de "Cuatro ensayos sobre Jacques Vaché" de André Breton. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Anagrama, 1974.

Valente, José Ángel. Noventa y nueve poemas. Prólogo, selección y *addenda* de José-Miguel Ullán. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

--- Entrada en materia. Edición de Jacques Ancet. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

--- Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro. Barcelona. Tusquets Editores, 1991.

--- Las palabras de la tribu. Segunda edición. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.

--- Lectura de Paul Celan: Fragmentos. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995.

--- Notas de un simulador. Madrid: Ediciones la Palma, 1997.

--- El vuelto y ligero. Introducción, edición y selección de César Real Ramos. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1998.

--- La voz de José Ángel Valente. Poesía en la residencia. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001.

--- Cuaderno de versiones. Compilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

--- Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte. Edición al cuidado de Nicanor Vélez. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

--- El fulgor. Antología poética (1953-2000). Edición ampliada. Selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

--- La experiencia abisal. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.

--- Palabra y materia. Prólogo y epílogo de Amalia Iglesias Serna. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006.

--- Obras completas I. Poesía y prosa. Edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.

Valente, José Ángel y Antoni Tàpies. Comunicación sobre el muro. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1998.

Valéry, Paul. Estudios literarios. Traducción de Juan Carlos Díaz de Atauri. Madrid: Visor Libros, 1995.

--- Teoría poética y estética. Traducción de Carmen Santos. Segunda edición. Colección La Balsa de la Medusa. Madrid: Visor Libros, 1998.

Vallejo, César. Crónicas. Tomo I: 1915-1926. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

--- Crónicas. Tomo II: 1927-1939. Prólogo, cronología, recopilación y notas de Enrique Ballón Aguirre. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

--- Obra poética. Edición crítica. Coordinador: Américo Ferrari. Buenos Aires: ALLCA XX, 1992.

Vázquez Siruela, Martín. “Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora”. Presentación, edición y notas de Saiko Yoshida. Varios: Autour des Solitudes. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.

Vega, Garcilaso de la. Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580. Reproducción digital: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338386411915161644680/thm0002.htm>.

Verani, Hugo J. (recopilación y prólogo): Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Tercera edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Fuentes secundarias:

Abastado, Claude. Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé. Paris: Archives des lettres modernes, 1970.

--- Mythes et rituels de l'écriture. Bruxelles: Éditions Complexe, 1979.

Adorno, Theodor W. Teoría estética. Versión castellana de Fernando Riaza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid: Taurus Ediciones, 1971.

Agamben, Giorgio. El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad. Traducción de Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2003.

--- “No amanece el cantor”. Jacques Ancet y otros. En torno a la obra de José Ángel Valente. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Aguado, Neus. “La búsqueda de la luz: J.A. Cirlot”. Hora de poesía, número 88-89-90, julio-diciembre 1993.

Agudo, Marta (ed.). “Somos únicamente palabras'. Antonio Gamoneda en conversación”. Quimera n° 275, octubre de 2006.

Aguirre, José Luis. “La oscuridad poética defendida por Góngora”. Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura tomo LXVI, cuad. III, julio-septiembre, 1990.

Aguirre, Raúl Gustavo. El dadaísmo y los movimientos de vanguardia en el siglo XX. Caracas: Fundarte, 1982.

--- Las poéticas del siglo XX. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

Aira, César. “En torno a la innovación”. Julio Ortega y Dante Medina (coord.). Simposio: Presente y futuro de la literatura mexicana. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Lotería Nacional, 1993.

--- “La nueva escritura”. [La Jornada Semanal, 12 de abril de 1998]. Página web: <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>.

--- “Lo incomprensible”. Revista El malpensante, número 24 (agosto 1- septiembre 15 del 2000). Página web: http://www.elmalpensante.com/24_lo_incomprensible.asp.

Aish, Deborah A. K. La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé. Genève: Slatkine Reprints, 1981.

Allegra, Giovanni. “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot”. Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romana. Napoli, 1977.

--- “Juan-Eduardo Cirlot dal Surrealismo alla Svolta Simbolica”. Gabriele Morelli (a cura di). Trent’anni di Avanguardia Spagnola. Milano: Editoriale Jaca Book, 1988.

--- Spagna antimoderna e inattuale. Studi e ricerche. A cura di Antonietta Fucelli e Antonio Allegra. Collana: Pubblicazioni dell’Università degli Studi di Perugia, 1994.

Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Tercera edición. Madrid: Editorial Gredos, 1965.

Alonso, Dámaso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Editorial Gredos, 1955.

--- Góngora y el Polifemo. Volumen I. 7a edición. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

Alonso, Santos. Literatura leonesa actual. Estudio y antología. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986.

Alquié, Ferdinand. “Le surrealisme et la Beauté”. Archivio di Filosofia, anno 1965, n. 3, Surrealismo e Simbolismo.

Alvar, Carlos (traducción, prólogo y antología). Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger. Edición bilingüe. Segunda edición revisada. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

Amorós Moltó, Amparo. “El espacio en la poesía de José Ángel Valente”. Ínsula, número 412, marzo 1981.

--- La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969). Tesis doctoral. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1991.

Anceschi, Luciano. Le Poetiche del Novecento in Italia. Nova edizione accresciuta e aggiornata a cura di Lucio Vetri. Venezia: Marsilio Editori, 1990.

Arancibia, Blanca. “Mallarmé y la relación de la poesía con el mundo”. Varios: Literatura y Conocimiento. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1998.

Armani, Horacio. La poesía italiana del siglo veinte. Seningerber, Luxembourg: Origine, 1979.

Arvigo, Tiziana. Guida alla lettura di Montale Ossi di sepie. Roma: Carocci Editore, 2001.

Ancet, Jacques. “La voz y el dolor”. Ínsula, número 570-571, junio-julio 1994.

--- “Sobre *Mandorla*”. Cuadernos Hispanoamericanos, número 600, junio 2000.

--- “De la voz”. La alegría de los naufragos. Números 7 y 8, Año 2003.

Ancet, Jacques y otros. En torno a la obra de José Ángel Valente. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Andrews, Bruce and Charles Bernstein. The L=A=N=G=U=A=G=E Book. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1983.

Antonelli, Roberto: “Oscurità e piacere”. Obscuritas. Retorica e poetica dell’oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Arce, Joaquín. Eugenio Montale. Madrid: Ediciones Júcar, 1982.

Auerbach, Erich. Mímesis. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Auster, Paul. Pista de despegue. Poemas y ensayos. Traducción de Jordi Doce y M^a Eugenia Ciocchini. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

Ashbery, John. “John Ashbery, un poeta a orillas del Hudson”. Entrevista con Eduardo Lago. El País, Suplemento Babelia, 17/4/2004.

Bachelard, Gaston. Fragments de una poética del fuego. Traducido por Hugo F. Bauzá. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1992.

Baciu, Stefan. Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

Balakian, Anna. Orígenes literarios del surrealismo. Un Nuevo Misticismo en la Poesía Francesa. Traducción de Charles Burlacov y Olga Burlacov. Santiago: Zig-Zag, 1957.

--- The fiction of the poet. From Mallarmé to the post-symbolist mode. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Balbin N. de Prado, Rafael. La renovación poética del barroco. Madrid: Anaya, 1991.

Balcells, José María “*Libro de los venenos* o la voz múltiple de Antonio Gamoneda”. De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda. León: Publicaciones de la Universidad de León, 1998.

Baldini, Massimo: Parlar chiaro, parlare oscuro. Bari: Laterza, 1989.

Ballart, Pere. El contorno del poema (claves para la lectura de la poesía). Barcelona: Acantilado, 2005.

Balpe, Jean-Pierre. Lire la poésie. Paris: Armand Colin-Bourrelrier, 1980.

Bàrberi Squarotti, Giorgio. “Le parole nella bottiglia”. Revue des Études Italiennes, nouvelle série, tome XLIV, n° 3-4, julio-diciembre 1989.

Barbosa-Torralbo, Carmen. “*Regina Tenebrarum* de Juan-Eduardo Cirlot. La poesía como respuesta”. Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

Barile, Laura. Adorate mie larve: Montale e la poesia anglosassone. Bologna: Il Mulino, 1990.

Barja, Juan. “Las palabras a tiempo”. La alegría de los naufragos. Números 7 y 8, Año 2003.

Barthes, Roland. El placer del texto seguido por Lección inaugural. Traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán. México D.F.: siglo xxi editores, 1982.

--- Barthes por Barthes. Traducción de Julieta Fombona Zuloaga. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

Bataille, Georges. Lo arcangélico y otros poemas. Prólogo de Bernard Noël. Traducción de Pilar Ruiz Va. Madrid: Visor Libros, 1982.

--- La parte maldita precedida de La noción de gasto. Epílogo, traducción y notas de Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Icaria, 1987.

--- La felicidad, el erotismo y la literatura. Selección, traducción y prólogo de Silvio Matonni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

Bedouin, Jean-Louis (présentée par). La poésie surréaliste. Edition revue e augmentée. Paris: Éditions Seghers, 1970.

Béguin, Albert. Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria. Selección y notas de Pierre Grotzer. Traducción de Mónica Mansour. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

--- Creación y destino II. La realidad del sueño. Selección y notas de Pierre Grotzer. Prefacio de Marcel Raymond. Traducción de Mónica Mansour. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Béhar, Henri. “Hermétisme, pataphysique et surréalisme”. Anna Balakian (ed.). Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Béhar, Henry y Michel Carassou. DADÁ: Historia de una subversión. Traducción de Isabel Sancho. Barcelona: Ediciones Península, 1996.

Benjamin, Walter. La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre Historia. Traducción, introducción y notas de Pablo Oyarzun Robles. Santiago: Universidad Arcis / LOM Ediciones, 1995.

--- Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Introducción y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus Ediciones, 1998.

Bennis, Mohammed. “El encuentro con Antonio Gamoneda”. La alegría de los naufragos. Números 7 y 8, Año 2003.

Bentin, Walter y otros. Historia de la literatura. Traducción de Manuel José González y Berit Balzer Hans. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

Benoit, Eric. Mallarmé et le Mystère du “Livre”. Paris: Honoré Champion, 1998.

Bernstein, Charles. Content's Dream. Essays 1975-1984. Evanston: Northwestern University Press, 1986.

Bernstein, Charles. “The Difficult Poem”. [Harper's Magazine June 2003, Volume 306, Issue 1837]. Página web: <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/essays/difficult-poem.html>.

Bernstein, Charles (ed.). Close Listening. Poetry and the Performed Word. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Berti, Sonia e Ivonne Mariani: Il codice dei colori nella poesia de Montale. Con un saggio introduttivo di Donatella Marchi e una nota di Maria Luisa Spaziani. Novara: Interlinea srl edizioni, 1998.

Biasin, Gian-Paolo. Montale, Debussy, and Modernism. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Bigongari, Piero. “La congiuntura Ungaretti-Breton-Reverdy alle origini della magia verbale”. Revue des Études Italiennes, nouvelle série, tome XXXV, n° 1-4, enero-diciembre 1989.

--- “Ungaretti y el ‘llanto que no se ve’”. Traducción de Esteban Gabriel Anadón. Il nuovo,vecchio stil. Número especial: Giuseppe Ungaretti, 1990.

Bigsby, C.W.E. Dada & Surrealism. London: Methuen & Co Ltd., 1972.

Binns, Niall. “Nicanor Parra y la guerrilla literaria. Descifrando ‘Advertencia al lector’”. Cuadernos Hispanoamericanos, número 537, marzo 1995.

Bird-Swaim, Rosa J. La oscuridad en la teoría poética española de la Edad de Oro. Tesis doctoral. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1991.

Blanchot, Maurice. Falsos pasos. Traducción de Ana Aibar Guerra. Valencia: Pre-textos, 1977.

--- El espacio literario. Introducción de Anna Poca. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. 2a edición. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.

--- El diálogo inconcluso. Traducción de Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 1993.

--- De Kafka a Kafka. Traducción de Jorge Ferreiro. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

--- El libro por venir. Presentación de Emilio Velasco. Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Editorial Trotta, 2005.

Bloch, R. Howard. Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of French Middle Ages. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Blumenberg, Hans. La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura. Traduzione di Bruno Argenton. Bologna: Società editrice il Mulino, 1989.

--- Nafragio con espectador. Traducción de Jorge Vigil. Madrid: Visor Libros, 1995.

Bly, Robert: "American Poetry: On the Way to the Hermetic". Books Abroad. Número Especial: "Hermeticism in Current Poetry", winter 1972.

Bo, Carlo. "Della poesia di E. Montale". Eugenio Montale. Materiali di studio. Antonio Barbuto y Donatella Fiaccarini Marchi (ed.). Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1972.

Bogumil, Sieghild. "The deliberate order in the discourse of the unconscious". Anna Balakian (ed.). Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Bologna, Corrado. Tradizione e fortune dei classici italiani. Volumen 2: Dall'Arcadia al Novecento. Torino: Einaudi, 1993.

Bonet, Laureano. "Una lanza en favor de las vanguardias: un texto de Juan-Eduardo Cirlot". Ínsula, número 638, febrero 2000.

Bonnefoy, Yves. "Préface". Stéphane Mallarmé: Igitur. Divagations. Un coup de dés. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

--- “El único y su interlocutor”. Traducción de Blas Matamoro. Cuadernos Hispanoamericanos n° 571, enero 1998.

--- La poética de Mallarmé. Dos ensayos. Traducción y notas de Cristina Piña. Córdoba: Ediciones del Copista, 2002.

Borelli, Luigi. “Lettura di Quasimodo”. Italica, Vol. 37, No. 1., Mar., 1960.

Borges, Jorge Luis. Otras inquisiciones. Madrid: Alianza Editorial, 1976.

--- Obra poética. 1923/1985. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

--- Arte poética. Seis conferencias. Traducción de Justo Navarro. Prólogo de Pere Gimferrer. Edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

Borio, Filiberto. “Il fiocco della vita” Parabola dell’Io nella poesia di Eugenio Montale. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

Bousoño, Carlos: Teoría de la expresión poética. Séptima edición, Versión definitiva. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

Bozal, Valeriano. “José Ortega y Gasset”. En Valeriano Bozal (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II. Tercera Edición. Madrid: Ediciones Antonio Machado Libros, 2002.

Bradley, A. C. Oxford Lectures on Poetry. London: Macmillan & Co., 1909.

Bray, René. La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giradoux. Paris: A. G. Nizet, 1968.

Brihuega, Jaime. “Las vanguardias artísticas: Teorías y estrategias”. En Valeriano Bozal (ed.): Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Volumen II. Tercera Edición. Madrid: Ediciones Antonio Machado Libros, 2002.

Brooks, C., R. P. Warren. Understanding Poetry. 4th edition. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976.

Bruns, Gerald. “The Obscurity of Modern Poetry (II): An Essay on Intimate Realism”. Renascence: Essays on Values in Literature, Vol. 53, 2001.

Brunel, Pierre. “Variations sur un sujet: l’obscur”. André Guyaux (ed.): Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998. Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998.

Buck, August. Literatura Universal. Renacimiento y Barroco. Versión española de Rafael de la Vega. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

Bürger, Peter. Teoría de la Vanguardia. Traducción de Jorge García. Prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

Butor, Michel. Essais sur les Modernes. Paris: Les Éditions de Minuit, 1960.

Buxó, José Pascual. Ungaretti y Góngora (ensayo de literatura comparada). México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Cabezas, Antonio (selección, traducción y prólogo). Jaikus inmortales. 3a edición. Madrid: Ediciones Hiperión, 1994.

Cacciari, Massimo. “Viaggio in Paradiso. Su Musil ed altro”. Obscuritas. Retorica e poetica dell’oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Calvino, Italo. Seis propuestas para el próximo milenio. Nota preliminar de Esther Calvino. Edición al cuidado de César Palma. Traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma. Madrid: Ediciones Siruela, 1998.

Camarero, Jesús. “La página de Mallarmé o el signo material”. Sigma n° 2, 1993.

Cambon, Glauco. “Ungaretti, Montale and Lady Entropy”. Italica, Vol. 37, No. 4. (Dec., 1960).

--- Eugenio Montale’s Poetry. A Dream in Reason’s Presence. Princeton: Princeton University, 1982.

Campion, Pierre. Mallarmé. Poésie et Philosophie. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

Campos, Augusto de. Verso reverso contraverso. 2ª edição revista. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

Campos, Haroldo de. A arte no horizonte do provável. 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

--- “Caos y orden: azar y constelación”. Traducción de Juan Malpartida. Cuadernos Hispanoamericanos n° 571, enero 1998.

Candau, Antonio. “Antonio Gamoneda: la conciencia y las formas de la ironía”. Hispanic Review, volume 62, number 1, winter 1994.

--- “Para una lectura de *Libro del frío* de Antonio Gamoneda”. Letras Peninsulares, v 9.2-v 9.3, fall 1996.

Canettieri, Paolo. *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*. Roma: Bagatto Libri, 1995.

--- Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori. Roma: Bagatto Libri, 1996.

Cano, José Luis. Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra. Madrid: Ediciones Guardarrama, 1974.

Canova, Mauro. “‘L’oscura chiarificatrice’. La metáfora tra filosofía e psicoanalisi”. Obscuritas. Retórica e poética dell’oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Cañas, Dionisio. Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente). Madrid: Ediciones Hiperión, 1984

Carne-Ross, D. R. “Una oscuridad con excesiva claridad (Cuatro modos de mirar a Góngora)”. Cuadernos Hispanoamericanos n° 259, enero 1972.

Carreira, Antonio. “Problemas del hermetismo poético: el caso de Vicente Aleixandre”. Analecta Malacitana número XIX, 2, 1996.

--- Gongoremas. Barcelona: Ediciones Península, 1998.

Carrouges, Michel. André Breton et les donées fondamentales du Surréalisme. Paris: Éditions Gallimard, 1950.

Casado, Miguel. Esto era y no era. Lectura de poetas de Castilla y León. Volumen I. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1985.

--- De los ojos ajenos. Lecturas de Castilla, León y Portugal. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

--- “El *Ciclo de Bronwyn*: la escritura como vida”. Ínsula, número 638, febrero 2000.

--- Del caminar sobre hielo. Madrid: A. Machado Libros, 2001.

--- La poesía como pensamiento. Madrid: Huerga & Fierro editores, 2003.

--- Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.

Castillo, José Luis. “Juan E. Cirlot, en lo profundo de las aguas”. Nigredo n° 2, 2005.

Cecchetti, Giovanni. "Giuseppe Ungaretti". Italica, Vol. 26, No. 4., Dec., 1949.

Charité, Virginia A. "Toward an Understanding of French Hermetic Poetry: René Char to the Present". Books Abroad. Número Especial: "Hermeticism in Current Poetry", winter 1972.

Chesneau, Albert. "André Breton et l'expérimentation poétique". The French Review, Vol. 42, No. 3. (Feb., 1969)

Chevalier, Maxime. Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

Christie, William. "A recent history of poetic difficulty". ELH Volume 67, Number 2, Summer 2000.

Cioran, E. M. Adiós a la filosofía y otros textos. Prólogo, traducción y selección de Fernando Savater. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

Cirlot, Lourdes. El grupo "Dau al Set". Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

Cirlot, Lourdes y Victoria Cirlot. "Juan-Eduardo Cirlot: un boceto biográfico". Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

Cirlot, Victoria. "Juan-Eduardo Cirlot". Barcarola. Revista de Creación Literaria. Junio 1996 - Número 50.

--- "Juan-Eduardo Cirlot y la simbología". Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

--- "Acerca de la nada de *Farai un vers de dreit nien* de Guilhem de Peitieu". ER Revista de de Filosofía. Número especial: Nada, mística y poesía, 24/25, 1999.

--- "Juan-Eduardo Cirlot y la ciudad de Carcassone". Ínsula, número 638, febrero 2000.

--- "Juan Eduardo Cirlot, entre el surrealismo y la simbología". Revista de Cultura # 21/22, febrero/marzo de 2002. Página web: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21cirlot.htm>.

--- "Bronwyn: la visión sonora de Juan Eduardo Cirlot". Tsé Tsé, número 12, 2003.

--- "El amor de lejos y el valor de la imagen. Elaboración y negación del mito del amor en la Europa medieval". José Ignacio de la Iglesia Duarte (coordinador). Memoria, mito y realidad en la historia medieval. XIII Semana de Estudios Medievales Nájera 2002. Actas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003.

Cobbing, Bob and Lawrence Upton (eds.). Word score utterance coreography in verbal and visual poetry. London: Writers Forum, 1998.

Comadira, Narcís (ed.). Poesia italiana contemporània. Antologia. Barcelona: Edicions 62, 1990.

Contini, Gianfranco. Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale. Torino: Einaudi, 1974.

Contorbia, Franco. Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani. Bologna: Edizioni Pendragon, 1999.

Copland, Aaron. Cómo escuchar la música. Traducción de Jesús Bal y Gay. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Correa Calderón, Evaristo. Baltasar Gracián. Su vida y su obra. Segunda edición aumentada. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Corredor-Matheos, José. "Sobre lo que no es poesía". José María Balcells (ed.). La escritura poética de José Corredor-Matheos. Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996.

Cortázar, Julio. Obra crítica /1. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara, 1994.

--- Obra Crítica /2. Edición de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994.

Coseriu, Eugenio. El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística. Traducción de Marcos Martínez Hernández. Segunda edición revisada. Madrid: Editorial Gredos, 1991.

Cózar, Rafael de. Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario. Sevilla: Ediciones El Carro de la Nieve, 1991.

Croce, Benedetto. La poesía. Traducción de Norberto Rodríguez Bustamante. Buenos Aires: Emecé Editores, 1954.

Cruset, José. "Por el sueño indescifrable". La Vanguardia, 23/11/1966.

Cuenca, Luis Alberto de. "Juan-Eduardo Cirlot". Barcarola. Revista de Creación Literaria. Junio 1996 - Número 50.

Cuesta Abad, José M. Poema y enigma. Madrid: Huerga & Fierro editores. 1999.

Culler, Jonathan. La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.

Curtius, Ernst Robert. Literatura europea y Edad Media Latina (1). Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Darío, Rubén. “Stéphane Mallarmé” (epílogo). Stéphane Mallarmé: Antología. Traducción de Alfonso Reyes y otros. Prólogo de José Lezama Lima. Madrid: Visor Libros, 1971.

Daydí-Tolson, Santiago. Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984.

De Gaetano, Armand L. “Some new trends in Italian Poetry of Our Times”. Italica, Vol. 38, No. 2., Jun., 1961.

De Man, Paul. Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Edición y traducción de Hugo Rodríguez Vecchini y Jacques Lezra. Puerto Rico: Editorial de La Universidad de Puerto Rico, 1991.

De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Versión castellana de Ángel Sánchez Gijón. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Debicki, Andrew P. Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971. Traducción de Alberto Cardín. Madrid: Ediciones Júcar, 1987.

Del Monte, Alberto. Studi sulla poesia ermetica medievale. Napoli: Giannini, 1953.

Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Prólogo y traducción de Miguel Morey. Barcelona: Ediciones Paidós, 1989.

Derrida, Jacques. “Mallarmé”. Traducción de Francisco Torres Monreal. Anthropos, Suplementos 13, 1989.

--- Schibboleth. Para Paul Celan. Con un ensayo de Jorge Pérez de Tudela. Traducción de Jorge Pérez de Tudela. Madrid: ArenaLibros, 2002.

Di Girolamo, Constanzo. “Trobar clus e trobar leu”. Medioevo romanzo VII, 1981-1983.

--- I trovatori. Torino: Bollati Boringhieri editore, 1989.

Diego, José Manuel. “Antonio Gamoneda, el valor de la marginalidad”. Ínsula, número 543, marzo 1992.

Diepeveen, Leonard. The difficulties of modernism. New York: Routledge, 2003.

Dietz, Bernd. "La necesaria presencia de Juan Eduardo Cirlot". Cuadernos Hispanoamericanos, número 302, agosto 1975.

Distante, Carmelo. La poesía italiana del futurismo all'ermetismo. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1981.

Dobry, Edgardo. Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

Domínguez Caparró, José. "Razones para la oscuridad poética". Revista de Literatura Tomo LIV, n° 108, 1992.

Dragonetti, Roger. Études sur Mallarmé. Réunies et présentées par Wilfried Smekens. Gent: Romanica Gandensia, 1992.

Dronke, Peter. La lírica en la Edad Media. Traducción de Josep M. Pujol. Barcelona: Editorial Seix Barral, 19778.

Dufour, Marie-Cécile. "La música callada". José Ángel Valente y José Larra Garrido (eds.). Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

Dufrenne, Mikel. "Les a priori de l'imagination". Archivio di Filosofia, anno 1965, n. 3, Surrealismo e Simbolismo.

Durozoi, Gérard. Artaud: la enajenación y la locura. Traducido por José Delor. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

Durozoi, Gérard y Bernard Lecherbonnier, G. El surrealismo. Traductor: Josep Elias. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.

Eco, Umberto. Los límites de la interpretación. Traducción de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

Eco, Umberto y otros. Interpretación y sobreinterpretación. Traducción: Juan Gabriel López Guix. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

El Maleh, Edmond Amran. "Lecciones de tinieblas". Quimera, número 58, 1987.

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. Third Edition. London: The Hogarth Press, 1991.

Erickson, Jon. "The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud". Boundary 2, Vol. 14, No. 1/2. (Autumn, 1985 - Winter, 1986).

Espina, Eduardo. "Razón y raza del azar". Aérea. Anuario Hispanoamericano de Poesía. Número 4 - Año IV - 2001.

Federici, Corrado. "On Self-Reflectiveness and the Modern Italian Lyric". Italica, Vol. 67, No. 4., Winter, 1990.

Fernández, Emiliano y Enrique García. "Cirlot: poesía permutatoria y abstracción". Cuadernos Hispanoamericanos, número 589-590, julio-agosto 1999.

Ferrari, Américo. El bosque y sus caminos. Estudios sobre poesía y poética hispanoamericanas. Valencia: Pre-textos, 1993.

--- "Cirlot/Trakl: conjunción de símbolos". Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

Ferraris, Denis. "Montale et la notion de perspicuité". Revue des Études Italiennes, nouvelle série, tome XLIV, n° 3-4, julio-diciembre, 1989.

Finzi, Gilberto (a cura di). Quasimodo e la critica. Torino: Arnoldo Mondadori Editore, 1975.

Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México D.F.: siglo xxi editores, 1978.

Fraser, Howard M. In the Presence of Mystery. Modernist Fiction and the Occult. Chapel Hill: Department of Romantic Languages, The University of North Carolina at Chapel Hill, 1992.

Frattarolo, Renzo. Lungo tempo ungarettiano. Roma: Fratelli Palombi, 1989.

Frattini, Alberto e Pasquale Tuscano (a cura di). Poeti italiani del XX secolo. Introduzione di Alberto Frattini. Brescia: Editrice La Scuola, 1974.

Frege, Gottlob. Siete escritos sobre Lógica y Semántica. Introducción, traducción y selección bibliográfica de Alfonso Gómez-Lobo. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso, 1972.

Frey, Hans-Jost. Studies in Poetic Discourse: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Hölderlin. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Fuhrmann, Manfred. "Obscuritas: Das Problem der Dunkelheit in der Rhetorischen und Literarästhetischen Theorie der Antike". Wolfgang Iser (Herausgegeben). Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1966.

Fulbini, Enrico. Música y lenguaje en la estética contemporánea. Versión castellana, prólogo y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Fulcanelli. Las moradas filosofales. Traducción de Vicente Villacampa. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1975.

Gadamer, Hans-George. Poema y diálogo. Traducción de Daniel Nasmias y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1993.

--- Verdad y método. Tomos I y II. Séptima Edición. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997.

García de la Concha, Víctor. La poesía española de 1935 a 1975. Tomo II: De la poesía de la existencia a la poesía social 1944-1950. Segunda edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

García Jambrina, Luis (selección y edición). La promoción poética de los 50. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

García López, José. Historia de la Literatura Española. Vigésima edición. Barcelona: Vicens Vives, 1990.

García Sánchez, Jesús. "Juan Eduardo Cirlot". El urogallo, número 23, septiembre-octubre, 1973.

Gaspar, Sergio. "Antonio Gamoneda: leer el frío". Hora de poesía, número 88-89-90, julio-diciembre, 1993.

Gaunt, Simon. Trobadours and Irony. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Genette, Gérard. "Valéry and the Poetics of Language". Josué V. Harari (ed.). Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralism Criticism. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1979.

Germain, Edward B. (Ed.). Surrealist Poetry in English. London: Penguin Books, 1978.

Giménez-Frontín, José Luis. "La primera poesía de Juan Eduardo Cirlot". La Vanguardia, 30/11/2005.

Gimferrer, Pere. "Proyecto y realización. El universo de Juan-Eduardo Cirlot". Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

--- Radicalidades. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Giorgi, Rubina. "Simbolo e interpretazione". Archivio di Filosofia, anno 1965, n. 3, Surrealismo e Simbolismo.

Givone, Sergio. Storie del nulla. Bari: Editori Laterza, 1995.

Godzich, Wlad. Teoría literaria y crítica de la cultura. Traducción de Josep-Vicent Gavaldà. València. Madrid: Ediciones Cátedra / Universitat de València, 1998.

Gómez Bedate, Pilar (estudio, selección y traducción de poemas). Mallarmé. Madrid: Ediciones Júcar, 1985.

Gonin, Jean. "Eugenio Montale ou l'impossible transparence". Revue des Études Italiennes, n° XIX, 1973.

González, Ángel. "Las otras soledades de Antonio Machado". Discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído el 23 de marzo de 1997. Página web: <http://www.abelmartin.com/critica/gonzalez.html>.

Goytisolo, Juan. Disidencias. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1977.

Granell Trías, Enrique. "*Donde nada lo nunca ni*, de Juan-Eduardo Cirlot". Ínsula, número 638, febrero 2000.

Greco, Lorenzo. Montale commenta Montale. Parma: Pratiche Editrice, 1980.

Guénon, René. Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Traducción de José Luis Tejada y Jeremías Lera. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

Guglielmi, Guido. Interpretazione di Ungaretti. Bologna: Il Mulino, 1989.

Guillén, Jorge. Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

Gullón, Ricardo y José Manuel Blecua. La poesía de Jorge Guillén. Zaragoza: Estudios Literarios, 1949.

Gutiérrez Girardot, Rafael. "Celan y Vallejo: la poesía ante la destrucción". Hispania, volume 72, number 1, marzo 1989.

Haas, Alois M. Visión en azul. Estudios de mística europea. Traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Ediciones Siruela, 1999.

Hamburger, Michael. The truth of poetry. New York: Methuen & co., 1982.

Harris, Wendell V. Literary Meaning. Reclaiming the Study of Literature. Houndmills: MacMillan Press Ltd., 1996.

Hartung, Stefan. "Forme e funzioni dell'*obscuritas* nella lirica ottocentesca francese: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con uno sguardo all'ermetismo italiano". Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Heidegger, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía. Edición, traducción, comentarios y prólogo de Juan David García Bacca. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

--- Arte y poesía. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Hernández Fernández, Teresa (ed.). El silencio y la escucha: José Ángel Valente. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

Hertz, David. "Sounds from the Grimoire: Hermetic music in the poetics of Wagner, Debussy and Mallarmé". Anna Balakian (ed.): Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Hill, Leslie. "Blanchot and Mallarmé". MLN, Vol. 105, No. 5, Comparative Literature. (Dec., 1990)

Hocke, Gustav René. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1620 y en el actual. Traducción de José Rey Aneiros. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961.

Hubert, Étienne-Alain. "Devenir de l'œuvre: Mallarmé lu par Apollinaire, Reverdy et Breton". André Guyaux (ed.): Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

Hugnet, Georges. L'aventure Dada (1919-1922) augmenté d'un Choix de Textes. Introduction de Tristan Tzara. Paris: Éditions Seghers, 1971.

Huizinga, Johan. Homo ludens. Traducción de Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

Idel, Moshe. Cábala. Nuevas perspectivas. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. México D.F.: Fondo de Cultura Económica / Ediciones Siruela, 2006.

Jammes, Robert. La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

Jakobson, Roman. Lingüística y Poética. Estudio preliminar de Francisco Abad. Traducción de Ana María Gutiérrez Cabello. Tercera Edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

--- Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal. Traducción de Mónica Mansour. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Jakobson, Roman y Linda R. Waugh [Asistidos por Martha Taylor]. La forma sonora de la lengua. Traducción de Mónica Mansour. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Janés, Clara. Cirlot, el no mundo y la poesía imaginal. Madrid: Huerga & Fierro editores, 1996.

--- “Visión esmeralda”. Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

--- “Desafío y riesgo”. Ínsula, número 638, febrero 2000.

--- “Las palabras del incendio”. El País, Suplemento Babelia, 3/12/2005.

Jankélévitch, Vladimir. La música y lo inefable. Prólogo de Arnold I. Davidson. Traducción de Rosa Rius y Ramón Andrés. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

Jauss, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética. Segunda edición corregida y aumentada. Traducción de Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, 1992.

--- Las transformaciones de lo moderno. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor Libros, 1995.

--- La historia de la literatura como provocación. 1a edición completa. Traducción de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Jechova, Hana. “La méthapore dans l’expérience poétique de Mallarmé à Holan”. Anna Balakian (ed.): Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Jiménez, Reynaldo. Ganga. Selección de Mariela Lupi y Andrés Kurfirst. “Silabario reticular” por Mario Arteca. Buenos Aires: Limón, 2006.

Jiménez Heffernan, Julián. “‘Barro que te reclama’: Valente y los metafísicos ingleses”. Cuadernos Hispanoamericanos, número 600, junio 2000.

Johnson, Barbara. The critical difference. Essays in the contemporary rhetoric of reading. London: The Johns Hopkins University Press, 1988.

Jones, R. O. “Neoplatonism and the *Soledades*”. Bulletin of Hispanic Studies Volume XL, 1963.

Jong, Martin de. "Hermétisme et mystique". Anna Balakian (ed.). Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Juarroz, Roberto. Poesía y realidad. Valencia: Pre-textos, 2000.

Kahler, Erich. La desintegración de la forma en las artes. Traducción de Jas Reuter. México D.F.: siglo xxi editores, 1969.

Kamenszain, Tamara. Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía). Buenos Aires: Ediciones Paidós, 2000.

Kaufmann, Vincent. Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot). Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

Kraft, Kent. "Hermetic Embodiment in Hildegard of Bingen and William Blake". Anna Balakian (ed.). Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Kristeva, Julia. La révolution du langage poétique. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

--- Semiótica 2. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

Lacôte, René. Tristan Tzara. Paris: Éditions Pierre Seghers, 1952.

Langer, Susanne. Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite and art. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura. Tomos I, II y III. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1967.

Lawner, Lynne. "Notes Towards an Interpretation of the *vers de dreyt nien*". Cultura Neolatina n° CXVIII, 1968.

Lázaro Carreter, Fernando. "Sobre la dificultad conceptista". Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega. Quinta edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Lezama Lima, José. La expresión americana. Santiago: Editorial Universitaria, 1969.

--- La dignidad de la poesía. Barcelona: Ediciones Versal, 1989.

Libertella, Héctor. Las sagradas escrituras. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

Lihn, Enrique. El circo en llamas. Edición de Germán Marín. Santiago: LOM Ediciones, 1996.

Lizama, Patricio. “Huidobro y la vanguardia de los años 30”. Página web: http://www.uchile.cl/cultura/huidobro/ensayo_patricio_lizama.htm.

López Bueno, Begoña. La poética cultista de Herrera a Góngora (Estudios sobre la poesía barroca andaluza). Sevilla: Ediciones Alfar, 1987.

López Castro, Armando. “La crítica española sobre poesía”. Ínsula, número 424, marzo 1982.

--- “La trayectoria poética de José Ángel Valente”. Hora de poesía, número 57-58, mayo-agosto 1988.

--- “Sobre los poemas *poética* de José Ángel Valente”. Claudio Rodríguez Fer (ed.). Material Valente. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.

--- Voces y memoria. Poetas leoneses del siglo XX. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999.

Lotman, Yuri M. Estructura del texto artístico. Traducción: Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Itsmo, 1988.

Llorente Torres, Marina. Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española 1975-1990. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.

Luis, Leopoldo de. Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968). Tercera edición. Madrid: Ediciones Júcar, 1982.

Luján Atienza, Ángel L. Cómo se comenta un poema. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

Luti, Giorgio. Invito alla lettura di Giuseppe Ungaretti. Milano: Mursia, 1974.

Macneice, Louis. Modern Poetry. A personal essay. London: Oxford University Press, 1938.

Macrì, Oreste. Proceso contra el hermetismo. Versión castellana por Marcelo Arroita-Jáuregui. Santander: Publicaciones La isla de los ratones, 1961.

--- La obra poética de Jorge Guillén. Traducción de Elsa Ventosa. Revisión y puesta al día por el autor. Barcelona: Seix Barral, 1976.

--- La poesia di Quasimodo. Palermo: Sellerio editore, 1986.

--- La vita della parola. Studi Montaliani. Firenze: Casa editrice La Lettere, 1996.

Malpartida, Juan. La perfección indefensa. Ensayos sobre literaturas hispánicas del siglo XX. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Marion, Jean-Luc. El ídolo y la distancia. Cinco estudios. Traducción de Sebastián M. Pascual y Nadia Latrille. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.

Maritain, Jacques y Raïsa. Situación de la poesía. Traducción castellana por Octavio N. Derisi y Guillermo P. Blanco. Buenos Aires: Debedec/Ediciones Desclée, de Brouwer, 1946.

Martínez, Juan Luis. Poemas del otro. Poemas y diálogos dispersos. Edición de Cristóbal Joannon. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2003.

Martínez Fernández, José Enrique. El fragmentismo poético contemporáneo. León: Universidad de León, 1996.

Martínez García, Francisco. Gamoneda: una poética temporalizada en el espacio leonés. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 1991.

Mas, Miguel. La escritura material de José Ángel Valente. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.

Matamoro, Blas. “Las lecciones del sospechoso”. Cuadernos Hispanoamericanos n° 571, enero 1998.

Materer, Timothy. Modernist Alchemy. Poetry and the Occult. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

Matkovic, Roberta. “Le qualità di Calvino come strumenti per l’analisi dell’oscuro in letteratura”. Obscuritas. Retorica e poetica dell’oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Mattoni, Silvio. El cuenco de plata. Literatura, poesía, mundo. Buenos Aires: Interzona editora, 2003.

Mauron, Charles. Mallarmé l’obscur. Paris: Éditions Denoël, 1941.

Mayhew, Jonathan. “‘El signo de la femineidad’: género y creación poética en José Ángel Valente”. Ínsula, número 570-571, junio-julio 1994.

--- “The Avant-Garde and Its Discontents: Aesthetic Conservatism in Recent Spanish Poetry”. Hispanic Review, Vol. &7, No. 3, Summer, 1999.

McCaffery, Steve. "Sound Poetry - A Survey". [Sound Poetry: A Catalogue, edited by Steve McCaffery and bpNichol, Underwich Editions, Toronto, 1978]. Página web: <http://www.ubu.com/papers/mccaffery.html>.

Megged, Matti. "The Kabbalah as Poetry". Anna Balakian (ed.). Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Mello Breyner Andresen, Sophia de. Desnuda y aguda la dulzura de la vida. Antología poética. Selección y traducción de Diana Bellesi. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2002.

Meschonnic, Henri. "Mallarmé au-delà du silence". Stéphane Mallarmé: Écrits sur Le Livre (choix de textes). Paris: Éditions de l'Éclat, 1985.

Meter, Helmut. "Oscurità e ricezione: la poesia di G. Apollinaire". Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Meyer, Leonard B. Emotion and Meaning in Music. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

Michaud, Guy. Mallarmé. Nouvelle édition refondue et mise à jour. Paris: Haitier, 1971

Micó, José María. De Góngora. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.

Micó, José María y Jaime Siles (selección y edición). Paraíso cerrado. Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.

Milán, Eduardo. Trata de no ser constructor de ruinas. México D.F.: filodecaballos, 2003.

--- Resistir. Insistencias sobre el presente poético. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

--- Un ensayo sobre poesía. México D.F.: Ácrono/Umbral, 2006.

Milán, Eduardo y otros. Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000). Selección y prólogo de Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

Mileschi, Christophe. "Montale et Campana". Revue des Études Italiennes, nouvelle série, tome XLIV, n° 3-4, julio-diciembre, 1989.

Milone, Luigi (prólogo y notas). El 'trobar envers' de Raimbaut d'Aurenga. Traducción de Eduard Vilella. Barcelona: Columna Edicions, 1998.

Molho, Blanca & Maurice Molho (selección, versión y prólogo). Poetas metafísicos del siglo XVII. Preparación de textos originales de María Gomis. Barcelona: El Acantilado, 2000.

Molho, Mauricio. Semántica y poesía (Góngora, Quevedo). Barcelona: Editorial Crítica, 1977.

Molina, Antonio. "Homenaje a Bécquer. Una fascinante obra de Juan Eduardo Cirlot". La Vanguardia, 26/9/1968.

--- "La sola virgen la. Los últimos versos de Juan Eduardo Cirlot". La Vanguardia, 18/9/1969.

--- "Inger, permutaciones por Juan-Eduardo Cirlot" [sin nº de página]. La Vanguardia, 18/2/1971 [Archivo Victoria Cirlot].

Molina, César Antonio. "Ungaretti: la memoria del remordimiento". Cuadernos Hispanoamericanos, número 535, enero 1995.

--- "Montale: un poeta en su siglo". Cuadernos Hispanoamericanos, número 551, mayo 1996.

--- En honor de Hermes. Madrid: Huerga & Fierro editores. 2005.

Mölk, Ulrich. Trobar clus trobar leu: Studien zur Dichtungstheorie der Trobadors. München : Wilhelm Fink, 1968.

--- La lirica dei trovatori. Traducción de Gabriella Klein y Elda Morlicchio. Bologna: Il Mulino, 1986.

Molle, Jose Vincenzo. "Echi tristaniani in lingua d'oc e d'oïl: Cercamon, Chrétien de Troyes, Bernart Marti". Cedido por el autor [Disponible en Quaderni di filologia romanza della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Bologna, N° 14, 2000].

--- "Oscurità e 'straniamento'. Per un'interpretazione del nonsense fatrasico". Cedido por el autor.

Morelli, Gabrielle. "Guillén y Montale: entre fidelidad y recreación". Ínsula, número 554-555, febrero-marzo 1993.

Moreno Villareal, Jaime. "Prólogo". Stéphane Mallarmé. Variaciones sobre un tema. México D.F.: Verdehalago, 1998.

Mortara Garavelli, Bice. Manual de Retórica. Traducción de María José Vega. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Mujica, Hugo. Poéticas del vacío. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

Murat, Michel (cahier dirigé par). L'Herne número 27. André Breton. Avec le concours de Marie-Claire Dumas. Paris: Éditions de l'Herne, 1998.

Muriel, Felipe. Hermetismo y visualidad. La Poesía Gráfica de Eduardo Scala. Madrid: Visor Libros, 2004.

Nadeau, Maurice. Historia del surrealismo. Traducción castellana de Juan-Ramón Capella. Barcelona: Ediciones Ariel, 1972.

Nardis, Luigi de. "Ungaretti e Mallarmé: La traduzione inedita del 'Cantique de Saint-Jean'". Revue des Études Italiennes, nouvelle série, tome XXXV, n° 1-4, enero-diciembre 1989.

Navas Ocaña, Isabel. "La poesía surrealista de Juan-Eduardo Cirlot en la revista Espadaña". Barcarola. Revista de creación literaria. Junio 1997 - número 53.

Nelli, René. Trovadores y troveros. Traducción de Esteve Serra y Jordi Quingles y Fontcuberta. Barcelona - Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1982.

Noulet, Emile. "L'hermétisme dans la poésie moderne". Études littéraires. México D.F.: Talleres Gráficos de la Editorial Cultura 1944.

Ong, Walter J. Oralidad y escritura. Traducción de Angélica Scherp. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Orelli, Giorgio. Accertamenti montaliani. Bologna: Il Mulino, 1984.

Orozco, Emilio. Introducción a Góngora. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.

Ortega, Julio. Una poética del cambio. Prólogo: José Lezama Lima. Cronología y bibliografía: Lourdes Blanco. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos de estética. Prólogo de Valeriano Bozal. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

Parker, Alexander A. "La 'agudeza' en algunos sonetos de Quevedo". Gonzalo Sobejano (ed.): Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1984.

--- “La buscona piramidal: Aspectos del conceptismo de Quevedo”. Gonzalo Sobejano (ed.): Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1984.

Parra, Jaime D. El poeta y sus símbolos. Variaciones sobre Juan Eduardo Cirlot. Presentación de Clara Janés. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001.

--- “El surrealismo en la poesía de Juan-Eduardo Cirlot”. En Jaume Pont (ed.), Surrealismo y literatura en España. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

Paterson, Alan K. G. “ ‘Sutileza del pensar’ en un soneto de Quevedo”. Gonzalo Sobejano (ed.): Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1984.

Paterson, Linda M. Troubadours and eloquence. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Paz, Octavio. La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras Completas, edición del autor, tomo I. Segunda edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

--- Excursiones/Incursiones. Dominio extranjero. Obras Completas, edición del autor, tomo II. Segunda edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

--- Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras Completas, edición del autor, tomo III. Segunda edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

--- Obra poética I. Obras Completas, edición del autor, tomo XI. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Peinado Elliot, Carlos. Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente. Sevilla: Alfar, 2002.

Peñalver, Mariano. Las perplejidades de la comprensión. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.

Perugi, Maurizio. “Linguistica e ‘trobar clus’”. Studi Medievali n° 38 (1), 1997.

Petronio, Giuseppe. Historia de la literatura italiana. Traducción de Manuel Carrera y Ma. de las Nieves Muñiz. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.

Petrucciani, Mario. “G. Ungaretti et Saint-John Perse: des affinités selectives”. Revue des Études Italiennes, nouvelle série, tome XXXV, n° 1-4, enero-diciembre, 1989.

Pignatari, Décio. O que é comunicação poética. Cotia: Atelié Editorial, 2005.

Piña, Juan Andrés. Conversaciones con la poesía chilena. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1990.

Poggioli, Renato. The theory of Avant-Garde. Translated from the Italian by Ferald Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Pollmann, Leo. “Trobar clus” Bibelexegese und Hispano-Arabische Literatur. Münster in Westfalen: Aschendorff, 1965.

Ponce Cárdenas, Jesús. Góngora y la poesía culta del siglo XVII. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

Portinari, Folco. Giuseppe Ungaretti. Torino: Edizioni Stampatori, 1975.

Pound, Ezra. El arte de la poesía. Versión directa de José Vázquez Amaral. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1970.

--- Ensayos Literarios. Selección y prólogo de T. S. Eliot. Versión castellana de Julia J. de Natino. Barcelona: Laia / Monte Ávila, 1989.

--- El ABC de la lectura. Prólogo de Juan Bonilla. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000.

Pozzi, Gianni. La poesia italiana del novecento. Da Gozzano agli Ermetici. Quinta edizione. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1970.

Preminger, Alex y T.V.F. Brogan. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Press, John. The Chequer'd Shade. Reflections on obscurity in poetry. London: Oxford University Press, 1963.

Prieto, Antonio. Ensayo semiológico de sistemas literarios. Tercera edición. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

Prieto, Jenaro. En Tontilandia. Prólogo, selección y notas de Alejandra Costamagna. Santiago: Ediciones B, 2006.

Provencio, Pedro. Poéticas españolas contemporáneas. Tomo I: La generación del 50. Madrid: Ediciones Hiperión, 1988.

Pujol, Óscar y Amador Vega (eds.). Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

Purves, Alan C. (ed.). The Idea of Difficulty in Literature. New York: State University of New York Press, 1991.

Rabinovitch, Celia. Surrealism and the Sacred. Power, Eros, and the Occult in Modern Art. Cambridge: Westview Press, 2002.

Ramat, Silvio. L'ermetismo. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1969.

Raymond, Marcel. De Baudelaire al surrealismo. Traducción de Juan José Domenchina. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Read, Herbert. "Obscurity in poetry". Collected essays in literary criticism. Second edition. London: Faber and Faber, 1951.

Regn, Gerhard. "'Aggirare l'oscurità': intertestualità, metapoetica e fluttuazione del significante nel postmoderno (Zanzotto, *Ipersonetto XII*)". Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Richard, Jean-Pierre. L'Univers imaginaire de Mallarmé. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

Francisco Rico (coordinador): Historia y crítica de la literatura española. 3. Siglos de Oro: Barroco. Por Bruce W. Wardropper y otros. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

--- Historia y crítica de la literatura española. 3/1. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento. Por Aurora Egido y otros. Edición al cuidado de Carlos Vaíllo. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

--- Historia y crítica de la literatura española. 8. Época contemporánea: 1939 - 1980. Por Domingo Ynduraín. Barcelona: Editorial Crítica, 1981.

--- Historia y crítica de la literatura española. 9. Los nuevos nombres: 1975-1990. Por Darío Villanueva y otros. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.

Riffaterre, Michael. "Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie: 'Promontoire' de Rimbaud". The French Review, Vol. 55, No. 5., April, 1982.

Rimanelli, Giose. "Still on Italian Hermeticism". Italica, Vol. 43, No. 3. (Sep., 1966).

Rivers, Elías L. (ed.). Poesía lírica del Siglo de Oro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.

Rodríguez, Ildfonso. "Releyendo 'Descripción de la mentira'". La alegría de los naufragos. Números 7 y 8, Año 2003.

Rodríguez, Juan Carlos: La poesía, la música y el silencio. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1994.

Rodríguez Fer, Claudio. José Ángel Valente. Madrid: Taurus Ediciones, 1992.

Rodríguez Fer, Claudio (ed.). Material Valente. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.

Rodríguez Padrón, Jorge. “La poesía de José Ángel Valente”. Cuadernos Hispanoamericanos, número 222, junio 1968.

--- “José A. Valente: la escritura acosada”. Ínsula, número 330, mayo 1974.

--- “De Góngora a Valente. Dos aproximaciones críticas: Materiales para un debate”. Ínsula, número 449, abril 1984.

Roncaglia, Aurelio. “‘Trobar clus’: discussione aperta”. Cultura Neolatina n° 29, 1969.

--- L’invenzione della Sestina. Milán: Riccardo Ricciardi Editore, 1981.

Roses Lozano, Joaquín. Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII. Prefacio de Robert Jammes. Madrid: Támesis, 1994.

Roubaud, Jacques. La fleur inverse. L’art des troubadours. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

--- Poesía, etcétera: puesta a punto. Traducción de José Luis Castillo Jiménez. Madrid: Ediciones Hiperión, 1999.

Rubio, Fanny y José Luis Falcó. Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980). Segunda edición, revisada y aumentada. Madrid: Ediciones Alhambra, 1982.

Ruiz Soriano, Francisco. Poesía de posguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción. Barcelona: Montesinos, 1997.

Salatino de Zubiría, M. C. “Saberes y saber en los líricos medievales”. Varios: Literatura y Conocimiento. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1998.

Salvador, Álvaro. “La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad”. Revista Iberoamericana, volumen LVIII, número 159, abril-junio 1992.

Sánchez Robayna, Andrés. La luz negra. Ensayos y notas, 1974-1984. Gijón: Ediciones Júcar, 1985.

--- Silva gongorina. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

--- “Mallarmé y el saber de la nada”. Cuadernos Hispanoamericanos n° 571, enero 1998.

--- “Cinco aproximaciones a *Fragmentos de un libro futuro*, de José Ángel Valente”. *Rosa Cúbica*. Número especial: “José Ángel Valente. La rosa sin por qué”, números 21-22, 2000-1.

Sánchez Santiago, Tomás. “‘Aún’ y ‘ya’: el viaje hasta los bordes de Antonio Gamoneda. *Zurgai*, “Poesía leonesa y poesía visual”, diciembre 2000.

--- “La emoción de la exactitud”. Con Antonio Gamoneda. Revista *Zurgai*, Diciembre 2001.

Sánchez Santiago, Tomás y José Manuel Diego. Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente. Granada: Eds. A. Ubago, 1990.

Sarabia, Rosa. Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea. London: Tamesis, 1997.

Sarduy, Severo. Obra completa. Tomos I y II. Edición Crítica. Coordinadores: Gustavo Guerrero y François Wahl. Buenos Aires: ALLCA XX, 1999.

Sarmiento, José Antonio. Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.

Sartre, Jean-Paul. Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre. Texte établi et annoté par Arlette Elkaim-Sartre. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

Savoca, Giuseppe (ed.). Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987). Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1989.

Scherer, Jacques. Le ‘Livre’ de Mallarmé. Nouvelle édition revue et augmenté. Paris: Éditions Gallimard, 1957.

Scholz, Christian: “Sound poetry and visual poetry. A historical introduction”. Página web: <http://www.propost.org/proposta2001/veuspaper.htm>.

Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.

Sebbag, Georges. El surrealismo. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Seferis, Yorgos. Diálogo sobre la poesía y otros ensayos. Traducción, prólogo y notas de José Antonio Moreno Jurado. Madrid: Ediciones Júcar, 1989.

Sellin, Eric. “Hermeticism in Current Poetry. Introduction”. Books Abroad. Número Especial: “Hermeticism in Current Poetry”, winter 1972.

Serper, Arié. “Giraut de Borneil, le ‘gant’, le *trobar clus* et lignure”. Revue des Langues Romanes n° 80, 1974.

Shetley, Vernon. After the death of poetry. Durham, NC: Duke University Press, 1993.

Siles, Jaime. “Revuelta vastedad”. Suplemento ABCD (ABC), 28/01/2006.

Snell, Ana María. Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo. Londres: Tamesis Books Limited, 1981.

Sola, Agnès. “Hermétisme ou obscurité: XVIème et XXème siècles”. Anna Balakian (ed.): Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Sontag, Susan. Aproximación a Artaud. Traducción de Francesc Parcerisas. Barcelona: Editorial Lumen, 1976.

Spagnoletti, Giacinto (introduzione, scelta e note biobibliografiche di). Poesia italiana contemporanea. 1909-1959. Sesta edizione. Bologna: Ugo Guanda editore, 1964.

Stanesco, Michel. “La fleur inverse et la ‘belle folie’ de Raimbaut d’Orange”. Cahiers de civilisation médiévale 40e année: Juillet-Septembre 1997.

Steiner, George. “On difficulty”. On difficulty and other essays. New York and Oxford: Oxford University Press, 1978.

--- Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción. Tercera edición. Traducción de Adolfo Castañón y de Aurelio Major (los agregados a la 2ª edición). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Steinheuer, Joachim. “Tarquinio Merula: Arie e capricci a voce sola”. Traducción de Imme Werner & Willy Neunzig Serra. Tarquinio Merula: Arie e capricci [CD]. Intérpretes: Montserrat Figueras y otros. Sello: Astrée Auvidis. 1993.

Stempel, Wolf-Dieter. “Syntax and Obscurity in Poetry: On Mallarmé’s *A la nue accablante*”. Richard E. Amacher and Victor Lange (ed.): New Perspectives in German Literary Criticism. A collection of essays. Translated by David Henry Wilson and others. Princeton: Princeton University, 1979.

Stevens, Wallace. El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación. Traducción de A. J. Desmots. Madrid: Visor Distribuciones, 1994.

Stryck, Michael. “Mallarmé and the madness of obscurity”. Romanic Review Volume 85, Number 4, November 1994.

Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Segunda edición, corregida y aumentada. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Szondi, Peter. Poésies et poétiques de la modernité. Traduction française de textes de Peter Szondi sur Mallarmé, Paul Celan, Walter Benjamin, Bertolt Brecht. Edité par Mayotte Bollack. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

Taravacci, Pietro. “Oscurità e registro burlesco nella *Fábulo de Píramo y Tisbe* di Góngora (1618)”. Obscuritas. Retorica e poetica dell’oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Terry, Arthur. “La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo”. Gonzalo Sobejano (ed.): Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1984.

--- La idea del lenguaje en la poesía española. Crespo, Sánchez Robayna y Valente. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002.

Tiffany, Daniel. “Lyric Substance: On Riddles, Materialism and Poetic Obscurity”. Critical Inquiry Autumn 2001, Volume 28, Number 1.

Torre, Guillermo de. Qué es el superrealismo. Segunda edición. Buenos Aires: Editorial Columba, 1959.

--- Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Guadarrama, 1965.

Trione, Aldo. L’estetiche della mente dopo Mallarmé. Bologna: L. Capelli, 1987.

Ulacia, Manuel. El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999.

Uribe Arce, Armando. Una experiencia de la poesía: Eugenio Montale. Santiago: El espejo de papel, 1962.

Valentini, Alvaro. Semantica dei poeti Ungaretti e Montale. Roma: Mario Bulzoni Editore, 1970.

Vallese, Giulio. “L’ermetismo: note su Eugenio Montale”. Italica, Vol. 23, No. 4., Dec., 1946.

--- “Poesia di Salvatore Quasimodo”. Italica, Vol. 24, No. 3, Sep., 1947.

Valverde, Álvaro. “La poesía de Antonio Gamoneda (Una *lectura*)”. Cuadernos Hispanoamericanos, número 522, diciembre 1993.

Valverde, José María. Estudios sobre la palabra poética. Segunda edición. Madrid: Ediciones Rialp, 1958.

Varios. Amanece el cantor. Revista Zurgai, Julio 2001.

--- Antonio Gamoneda. Dossier coordinado por Miguel Casado. Un ángel más, número 2, otoño de 1987.

--- Antonio Gamoneda. Madrid: Calambur Editorial, 1993.

--- Con Antonio Gamoneda. Revista Zurgai, Diciembre 2001.

--- Rosa Cúbica. Número especial: “José Ángel Valente. La rosa sin por qué”, números 21-22, 2000-1.

Vasallo, Eduardo, Mauricio Barrientos y Mario Artigas (eds.): Mandrágora. Santiago: Pentagrama, 2000.

Vega, Amador. “El simbolismo religioso de Juan-Eduardo Cirlot”. Ínsula, número 638, febrero 2000.

--- Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre nihilismo religioso. Madrid: Editorial Trotta, 2002.

Vergara, Sergio. Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

Versari, Margherita. “La poesia *Einverleibung* di Stefan George”. Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Videla de Rivero, Gloria. Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1990.

Vila-Matas, Enrique. Aunque no entendamos nada. Santiago: J.C.Sáez Editor, 2003.

Vilanova, Antonio. “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”. Varios: Homenaje a José Manuel Blecua. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

Vitier, Cintio. “Ejemplo de Mallarmé”. Stéphane Mallarmé: -Cien años de Mallarmé- Igitur y otros poemas. Edición de Ricardo Cano Gaviria. Tarragona: Ediciones Igitur, 1998.

Villoresi, Marco. Come leggere Ossi di seppia di Eugenio Montale. Milano: Mursia, 1997

Walker, Steven F. "The wrong word at the right time: verbal dissonance and the social function of mannerist hermeticism". Anna Balakian (ed.): Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Wedel de Stasio, Giovanna, y otros (eds.). Twentieth-Century Italian Poets. First Series. Colección: Dictionary of Literary Biography, Volume One Hundred Fourteen. Detroit / London: Gale Research Inc., 1992.

Weisgerber, Jean (ed.). Les Avant-Gardes Littéraires au XXe Siècle. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.

Werf, Hendrik van der. "Music". F. R. P. Akehurst y Judith Davis (eds.): A Handbook of the Troubadours. Berkeley: University of California Press, 1995.

West, Rebecca. "The Marginal Concept in Ossi di seppia". Italica, Vol. 55, No. 4, Montale-Svevo. (Winter, 1978).

White, E. W. The Magic Bishop: Hugo Ball Dada Poet. Columbia: Camden House, 1998.

Wieckowski, Danièle. La poétique de Mallarmé. La fabrique des irides. Paris: Éditions Sedes, 1998.

Wilhelm, James J. "The 'closed' troubadours and Dante: varieties of medieval hermeticism". Anna Balakian (ed.): Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Association (New York, 1982). Tomo II. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

Wolosky, Shira. Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan. Stanford: Stanford University Press, 1995.

Woods, M. J. Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1995.

Xirau, Ramón. Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado. México D.F.: El Colegio Nacional, 1993.

Yurkievich, Saúl. La movediza modernidad. Madrid: Taurus Ediciones, 1996.

--- Suma crítica. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

Zaid, Gabriel. Leer poesía. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Zambon, Francesco. "Trobar clus e oscurità delle scritture". Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Zambrano, María. Claros del bosque. Tercera edición. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

--- Filosofía y poesía. Edición corregida por la autora (1987). Madrid: Fondo de Cultura Económica Sucursal España, 1993.

Zogovic, Mirka. “L’*obscuritas* nella poetica barocca e lo straniamento del formalismo ruso”. Obscuritas. Retorica e poetica dell’oscuro. A cura di Giosuè Lachin e Francesco Zambon. Presentazione di Furio Brugnolo. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

Zolla, Elémire. “Il surrealismo e la liquidazione della simbologia”. Archivio di Filosofia, anno 1965, n. 3, Surrealismo e Simbolismo.

Zumthor, Paul. La letra y la voz en la “literatura” medieval. Traducción de Julián Presa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

--- Introducción a la poesía oral. Traducción de M^a Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.

Índice.

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Presentación.	7
Estado de la cuestión.	12
Primera Parte	27
Capítulo 1: <i>Trobar clus, trobar ric.</i>	28
1. Introducción.	28
2. Marcabru.	35
3. Giraut de Bornelh y Raimbaut d' Aurenga.	43
4. Arnaut Daniel.	57
5. Formalismo, negatividad y oscuridad.	66
6. Recapitulación.	73
Capítulo 2: La polémica oscuridad de las <u>Soledades</u> de Góngora	79
1. Introducción.	79
2. El conceptismo.	89
3. Las <u>Soledades</u> de Góngora y su recepción.	94
4. Neoplatonismo, claridad y oscuridad.	109
5. Recapitulación.	120
Capítulo 3: La complejidad transparente de Mallarmé.	124
1. Introducción.	124
2. Algunos elementos del pensamiento crítico de Mallarmé.	132
3. La diseminación de la obra poética de Mallarmé.	140
4. La autonomía poética y la transparencia.	153
5. El hermetismo de Mallarmé hacia la modernidad.	160
6. Recapitulación.	176

Segunda parte	178
Capítulo 4: Las dificultades dadaístas y surrealistas.	179
1. Introducción.	179
2. Dadá.	184
3. Poesía sonora dadaísta.	195
4. Surrealismo.	203
5. Hermetismo, esoterismo, y antipoesía.	222
6. Recapitulación.	236
Capítulo 5: Tres poetas herméticos italianos.	240
1. Introducción.	240
2. Giuseppe Ungaretti.	245
3. Eugenio Montale.	254
4. Salvatore Quasimodo.	269
5. Poesía pura y hermetismo.	277
6. Recapitulación.	288
Capítulo 6: El problema de la incomunicabilidad en tres poetas españoles.	291
1. Introducción.	291
2. Juan Eduardo Cirlot.	295
3. <u>Bronwyn</u> .	309
4. Valente, Gamoneda y el problema del conocimiento.	328
5. Experiencia y fragmentación.	344
6. Recapitulación.	362
Conclusiones.	369
Bibliografía consultada.	381