

EL POETA EN SU VENTANA

Por Manuel DURAN

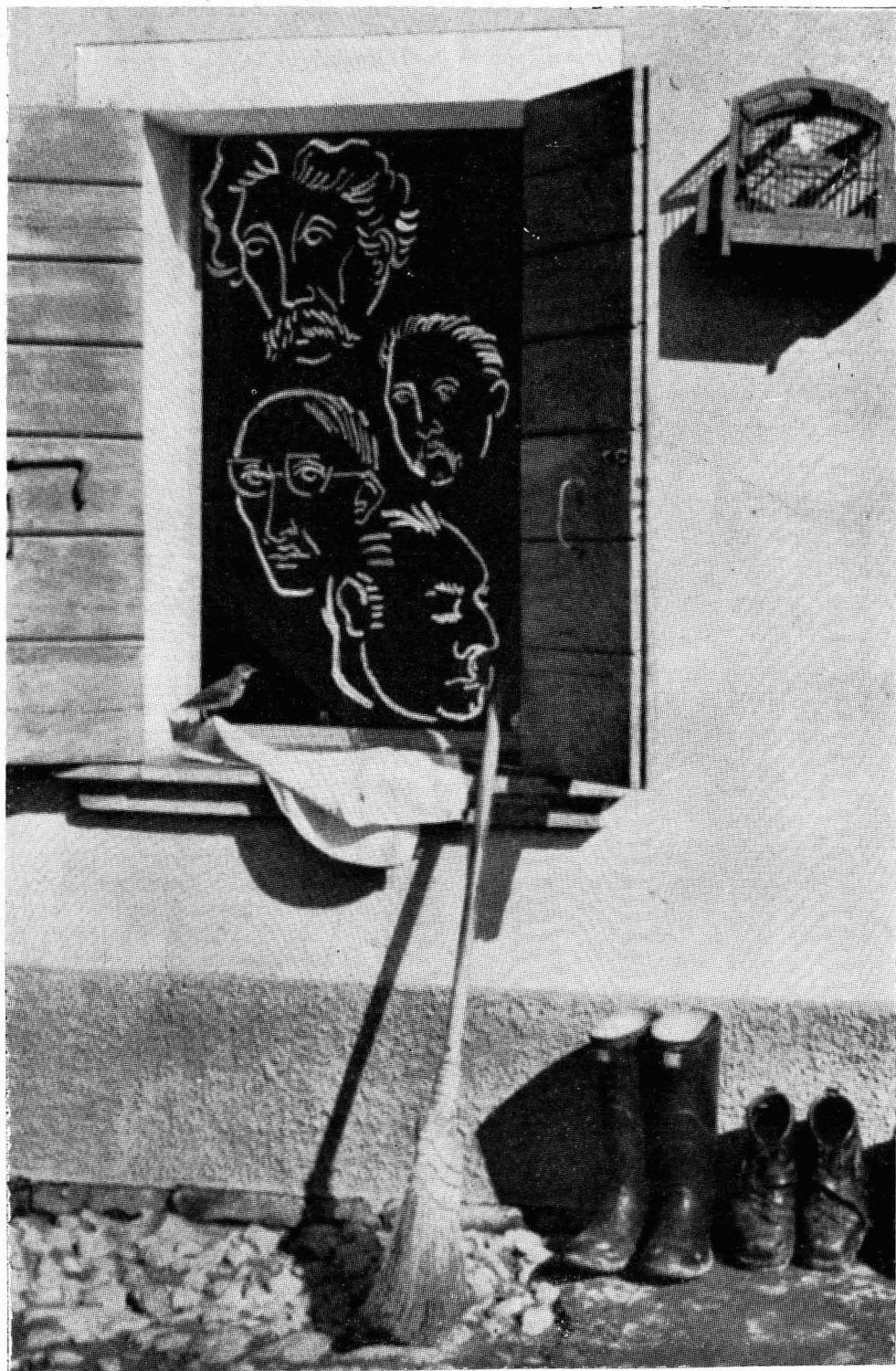
TODAS LAS DESGRACIAS y calamidades que afligen al hombre, nos dice Pascal, provienen de que no sabe quedarse a meditar en soledad en su habitación. Y Baudelaire corrobora:

*L'homme, ivre d'une ombre qui passe,
Porte toujours le châtiment
D'avoir voulu changer de place.*

(*Les Hiboux*)

El poeta se halla en su estudio. Piensa, escribe. Pero necesita algo: una ventana. La ventana tiene que estar abierta, tiene que dar al mundo exterior. Turguev sólo podía escribir con los pies sumergidos en un cubo de agua caliente bajo su escritorio, y de cara a la ventana abierta de su cuarto. "El cubo de agua caliente —comenta Koestler en *The yogi and the commissar*— significa la inspiración lo subconsciente, la fuente de la creatividad, o como queramos llamarlo. La ventana abierta simboliza el mundo exterior, la materia prima para la creación del artista." El poeta, el artista creador, puede cerrar la ventana, quedarse a solas con sus pensamientos, y cortar así toda comunicación con la experiencia cotidiana: es la torre de marfil. Puede, por otra parte, evadirse por la ventana, salir volando, metafóricamente, o perderse entre la muchedumbre que se apretuja en la calle. La primera postura es, por ejemplo, la de Mallarmé. La segunda, la de la poesía comprometida. Cabe, sin embargo, otra: la ventana quedará entreabierta; el poeta combinará la luz que le llega de fuera con la luz interior, más suave y tranquila.

Tratemos ahora de sorprender a cuatro poetas frente a su ventana. La elección de cuatro poetas —en este caso Mallarmé, Rilke, Jorge Guillén y Pablo Neruda— puede parecer —y forzosamente es, hasta cierto punto— arbitraria. Pero no del todo. Por alguna parte hay que empezar. Y estos poetas están lo bastante cerca unos de otros para que así no caigamos en la tentación de escribir una larga disertación sobre "La ventana a través de los siglos", parecida a esas famosas tesis positivistas de que se burla Leo Spitzer al darnos el imaginario título de una de ellas: "El caballo en la poesía épica alemana del siglo XII". En este plan absurdo no sería difícil escribir un trabajo sobre: "Las celosías en la poesía lírica árabe", "Los balcones y el estilo barroco", "El ojo de buey y la literatura semipornográfica del siglo XVIII". Habría, claro está, una introducción sobre "El empleo literario de la ventana virtual" (ventanas que no existen en el texto pero que deberían existir: así en Lucrecio,



"cuatro poetas frente a su ventana. En este caso Mallarmé, Rilke, J. Guillén y Neruda"

SUMARIO: *El poeta en su ventana*, por Manuel Durán • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Tres poemas* de Emilio Prados • *La cabalgata*, por José de la Colina • *El maestro Eckhart y el papado*, por J. M. Cohen • *Una sociología de la "irresponsabilidad organizada"*, por Enrique González Pedrero • *Artes Plásticas*, por Jean-Clarence Lambert • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Prometeo, el fuego y la universidad*, por Manuel Pedroso • *Libros*, por Alberto Bonifaz Nuño, Carlos Valdés y Emma Susana Speratti Piñero • *Dibujos* de Héctor Xavier y Bartolí.

cuando describe la alegría de los que “mientras en el agitado mar los vientos de tormenta arremolinan las aguas, contemplan desde la orilla las grandes penalidades que otros soportan...” “Pero la mayor alegría de todas es permanecer sereno en una tranquila ciudadela [ventana interior] bien fortificada por las enseñanzas de los sabios, y contemplar desde esta elevación a los que vagan sin rumbo en vana búsqueda de una posición vital, oponiendo sus inteligencias una a otra...” Hay ventanas virtuales cada vez que pasamos de un *dentro* a un *fuera* en brusca transición: así en la oda *A la vida retirada*, de fray Luis de León, o en la letrilla *Ande yo caliente*, de Góngora).

Ahora bien: es indudable que Mallarmé ha cerrado la ventana. El *Azul* que lo obsesionaba, el cielo mismo, ha muerto. No se hace poesía con ideas, le dijo una vez Mallarmé a Degas, sino con palabras. Y las palabras, a su vez, se van a sutilizar, estilizar, adelgazar en forma tal que se van a convertir en aire, en humo, en nada. “Intento construir un poema de una pureza que el hombre no ha alcanzado todavía —y no alcanzará quizá jamás—, pues es posible que sea yo víctima de una ilusión, y que el mecanismo humano no sea lo bastante perfecto para llegar a tales resultados...” Pero luego aclara: “Para mí la actitud de un poeta, en esta sociedad que no le permite vivir, es la actitud de un hombre que se aísla para esculpir su propio monumento funerario...” “Todo lo que existe en el mundo existe para desembocar en un libro.” Y el libro —su libro, sus libros de poemas— es ante todo expresión de su obsesión idealista (en el sentido metafísico) en que la realidad se identifica con la imaginación, y la ventana se transforma en espejo. “La realidad es un artificio que sólo sirve para detener a la inteligencia mediocre entre los espejismos de un hecho.” ¿Qué queda? Por una parte, la obsesión de la *nada*; por otra, un juego al borde del abismo, juego de imágenes y de palabras, pues para él en eso consiste la poesía. Pero es difícil seguir jugando sin un exceso de vitalidad, sin confianza en algo. El juego le lleva a temas cada vez más triviales, atravesados de vez en cuando por un relámpago de angustia. Hay en él, sin duda, rasgos de heroísmo estoico. Creer en la profunda inutilidad de todo esfuerzo humano, y sin embargo dedicarse a escribir poemas sobre abanicos, o a describir una consola, unos prismáticos, un búcaro, una tacita, una cortina de encaje, en versos delicados y difíciles, es algo que no todo el mundo tendría el valor de hacer. Por lo menos las cosas quedan ya claras, y el desengaño triunfa en forma completa. Baudelaire había ya escrito

*Mais mon coeur, que jamais ne visite
l'extase,
Est un théâtre où l'on attend
Toujours, toujours en vain, l'Etre aux
ailes de gase!*

Pero Baudelaire era un exaltado, capaz a veces de actitudes más positivas; Mallarmé irá aclarando su posición hasta desvanecer toda duda. La serpiente se muerde la cola: *Ma pensée s'est pensée*. Toda blasfemia —y hay tanta en Baudelaire— resulta inútil, superflua. Lo único que parece quedar en pie no es ni Dios ni Satán, sino el acto poético mismo, la

operación mental gracias a la cual “los vacíos recíprocos del cosmos y de la psique —escribe Claude Vigée— se hacen aparentes a la imaginación. El hombre se hace verbo”. Encarnación a la inversa: es decir, desencarnación. El esteticismo de la época desemboca en una sutil espiral de cenizas. La obsesión por la forma, el culto de las palabras, que tantos libros de texto describen como una búsqueda en pos de la belleza, de la elegancia en la expresión, no hacen sino ocultar la intención nihilista del poeta. Y el poeta es definido por Mallarmé como *Toi qui sur le néant en sais plus que les morts*. Se trata, pues, de refundir y reorganizar el idioma para que pueda expresar la finitud, lo trivial, el rostro mismo de la *nada*. *Je la dis transposition*, escribe Mallarmé al hablar de su fórmula poética. Sí, en efecto, hay una transposición, una transmutación mejor, del oro del mundo externo no en plomo sino en vacío, en silencio. El silencio era parte de la música, pero la parte acaba por representar el todo. Y nos quedamos con las manos vacías; apenas tiembla en ellas, antes de apagarse para siempre, un *aboli bibelot d'incanté sonore*. El poeta se

calla y cierra la ventana. El Fauno, separado de los demás en la embriaguez de su ensueño, se entretenía todavía con sus imaginarias aventuras amorosas: *Aimais-je un rêve?* Pero Herodías, en su diálogo con la Nodrizza, desde el fondo de su angustiosa y extrema soledad, nos anuncia su abdicación completa:

Hérodiade:

*O charme dernier, oui! je le sens, je
suis seule.*

La Nourrice:

Madame, allez-vous donc mourir?

Hérodiade:

*Non, pauvre aieule,
Sois calme, et, t'éloignant, pardonne à
ce coeur dur,
Mais avant, si tu veux, clos les volets,
l'azur
Séraphique sourit dans les vitres
profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur!*

(Hérodiade)

Clos les volets, cierra los postigos. Es preciso que la ventana deje de existir. El poeta, monada sin puertas ni ventanas, seguirá cantando silenciosamente la desharmonía preestablecida.

Rilke parece a veces pertenecer a la familia espiritual de Mallarmé. La misma sumersión obsesionante y estetizante en el objeto familiar, al alcance de la mano, aparece a veces en sus poemas-objeto; la misma refinada y temblorosa fragilidad, el mismo placer ante la mortalidad, aparecen en él. Rilke conocía bien la obra de Mallarmé, y han quedado en él algunas influencias de detalle que son fácilmente reconocibles. Además, la influencia temprana de Maeterlinck iba por el mismo camino, aunque el poeta belga, más sentimental y menos riguroso que el francés, haya contribuido a despertar en Rilke un gusto por lo vago, lo fantasmal, lo huido, que está, en general, ausente de los poemas de Mallarmé (la fluidez de la *Siesta de un Fauno* se debe, ante todo, a la descripción del estado de duermevela del sátiro). Rilke es un poeta mucho más complicado y contradictorio que Mallarmé: sentimientos religiosos, sentimiento de la soledad y la muerte, esteticismo derivado del simbolismo van mezclándose, sucediéndose, invadiendo al poeta en olas que se entrecrocán y lo reducen a veces al silencio. En su obra intensa y contradictoria hay como dos momentos en que el poeta toma una posición bien definida y consciente: la “depresión parisienne” que le inspira los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*, con sus evocaciones fantasmales y su aire de prolongada agonía, y la reconciliación final con hombres y cosas, con el existir y el no existir, en las *Elegías de Duino*. Lo que parece evidente es que el culto a la belleza, e incluso la religiosidad semi-estética de los primeros años, no resultaban un antídoto bastante poderoso en contra de la profunda melancolía que le producía la vida en la gran ciudad (*Las grandes ciudades no son verdad, no tienen verdadera existencia*, había dicho Rilke). Se podría hacer una lista de los viajeros de origen alemán o centro-europeo que han quedado de-

(Pasa a la pág. 7)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción.

Juan Martín.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

“REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO”

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: ” 20.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA Euzkadi, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

Acortaban terreno: solitarios árboles huían hacia atrás, rozándolos apenas con sus hojas; montículos subían y bajaban como ondulaciones de una parda alfombra sacudida bajo ellos. La mano enguantada en negro y la llama de acero se alzaban y bajaban una vez y otra, seguidas de colas y grupas atropelladas, desdibujándose en la polvareda acuchillada por sesgados rayos de sol. Y entonces los vio: los otros jinetes.

Jinetes amigos, puesto que también cabalgaban contra el castillo, puesto que también sus lanzas tenían pendones morados. ¿Pero de dónde habían salido, cómo se habían adelantado en la embestida? Porque ya algunos de estos repentinos aliados atravesaban el pecho de los del castillo, ya algunos caían de sus monturas, flechados desde las almenas.

Sus compañeros y él tardarían algún tiempo en llegar a la refriega, pero los cascos sonaban más lentamente, se diluían en el silencio, y jinetes y caballos rozaban apenas el suelo, parecían flotar en el aire.

Vio alzarse el guante negro y la espada, pero no entre los suyos: entre los jinetes adelantados, y vio cómo guante y espada eran derribados de un lanzazo. Volvió el rostro: el jinete de los guantes negros no había caído, cabalgaba a su lado igual que hasta entonces.

Un ramalazo de lucidez le reveló que los mismos jinetes que flotaban a su lado cabalgaban allá delante, capitaneados por un jinete que él conocía. A pesar de la distancia vio el rostro, vio la mejilla abierta y en carne viva, los rojos tejidos, el blanco del pómulo, el pus. *El rostro comido por la enfermedad. Volviéndose hacia mí, mostrándome silencio. Guerreando. Condenándome. ¿Pero por qué? ¿En qué he traicionado a mi estirpe?* Lanzó un grito de terror: aquel jinete ya no era el maestro, sino él mismo. Y se vio allá, embistiendo hasta la entrada del castillo, abatiendo la espada sobre los contrarios;



se vio alcanzado por una flecha, expulsando un violento chorro de sangre, cayendo de la montura.

Oyó un gemido y al volverse vio que el jinete de los guantes negros, atravesado por una lanza, se inclinaba sobre el pescuezo de su cabalgadura y se deslizaba hacia abajo.

El amigo de mi padre; el marido, el dueño de la grisazul mirada y el paso

susurrante. Algo empujaba su sangre, concentrándola en el pecho y en las manos. Como si su padre le hubiera habitado el cuerpo, obligándolo a embestir.

Se encontró ante la puerta del castillo, alzando y abatiendo furiosamente la espada sobre pechos y cráneos, y cuando escuchó el zumbido de la flecha, quiso frenar el caballo, echarlo atrás, pero ya era tarde.

EL POETA EN SU VENTANA

(Viene de la pág. 2)

primidos ante la actividad y la impersonalidad —en ciertos momentos— de París. En esta lista figurarían, en primer lugar, Wagner y Rilke. Rilke va a Meudon, a las cercanías de París, para trabajar con Rodin. Pero el Héroe, el Maestro, acaba por cansarse de él y por rechazarle. Y empieza un período de dudas, de angustia, de espera de la muerte. Más tarde dirá Kafka que se considera a sí mismo “muerto en vida, el verdadero superviviente”. Y Eliot: “Es necesario que pasen muchos años para descubrir que se ha muerto.” Rilke y Eliot son ambos discípulos de Mallarmé y de la corriente esteticista que es como una última degradación del romanticismo. Ambos, sin embargo, señalan el final de un universo poético y el principio de otro. A los poemas *negativos* de su juventud y madurez cabe oponer los poemas o los ensayos *positivos* de la última etapa (y en este sentido las *Elegías de Duino* son muy superiores a toda la última producción de Eliot). En ambos la evolución se produce, en parte, gracias a la religiosidad. Pero sólo en parte. Y sobre todo Rilke, para quien tal postura religiosa está ya latente o explícita desde su viaje a Rusia en 1899, da a veces la impresión

(nos referimos a los poemas anteriores a los *Sonetos a Orfeo*) de manejar su religiosidad como un instrumento más en la gran orquesta simbolista, impresionista, de la que pronto saldrán las primeras estridencias del expresionismo. Sus ángeles son a veces poemas-objeto, ángeles como objetos bellos, estáticos, propios para ser admirados, de adorno. La insistencia en la mortalidad tiene con frecuencia un dejo de sadismo o masoquismo, no el impulso que inspira el paso a una existencia superior en contacto con Dios.

*Tienen todas bocas cansadas,
almas claras sin costura.
Y un deseo (como de pecado)
a menudo visita sus sueños*

escribe en *Los ángeles*. Son las últimas notas de ese matrimonio de lo divino con lo diabólico que se lleva a cabo a lo largo del siglo XIX, de Baudelaire a Valle-Inclán. La belleza nada puede contra la soledad y la muerte:

*La soledad es como una lluvia.
Surge del mar para encontrarse con
la tarde;
surge de la vaga distante llanura
hacia el cielo, como por viejo derecho
de nacimiento.
Y de allí cae a la ciudad desde lo alto.*

*Cae como lluvia en esa hora gris, dudosa,
en que todas las calles giran hacia
el alba,*

*y en que esos cuerpos, abandonando
toda esperanza,
lo que deseaban, están acongojadamente
solos;
y cuando todos los hombres, que se
odian, se deslizan
juntos en una cama común para dormir,
entonces la soledad sigue fluyendo con
los ríos...*

(“Soledad, Das Buch der Bilder”)

En los *Cuadernos de Malte Laurids* nos encontramos con una historia íntima narrada en un relato visionario. Las anotaciones psicológicas, sutiles pero insistentes, constituyen sin duda una autobiografía lírica, y al mismo tiempo una posición del poeta ante las masas que le rodean. Las masas penetran por fin en la conciencia del esteticismo de fin de siglo, y con ellas la incertidumbre y la zozobra. Ni construcción orgánica ni contraste dramático: el libro avanza a la deriva, de sensación en sensación. Todo es gris, agudo, fugaz. Misterio, vitalidad en sordina pero muy atenta a sí misma; hay descripciones en que la minuciosidad —así ocurre en la escena en que nos presenta la sala de espera del hospital— consigue suprimir a fuerza de detalles toda impresión de realidad. Introspección y ob-

servación de detalles se yuxtaponen en forma tal que nos dan la impresión de que es un lúcido y sensible fantasma el que está escribiendo. Los terrores de la infancia y los recuerdos de los antepasados vienen a complicar y a enriquecer el sombrío presente. La unidad la da la emoción, y la presencia constante de unos pocos temas: la pobreza, la soledad, la tristeza, la muerte. Una especie de parálisis general progresiva parece transmitirse al lector: la desrealización es contagiosa. Los paisajes de París, acuarelados, casi transparentes, son también paisajes sin densidad, paisajes para espectros, prendidos al azar de un cielo gris, vacío. Y por todas partes el terror y la angustia, sin motivo visible, se desprenden del paisaje y de las figuras que lentamente se mueven ante él para hacer presa en el personaje central. Terror que surge de los recuerdos, de mundos increados pero insistentes, de la presencia misma de la muerte en el seno de lo vivo.

Los *Cuadernos* expresan un aspecto de Rilke que no queda claro en los poemas. Por ellos vemos hasta qué punto la tradición poética derivada del romanticismo iba a desembocar en el nihilismo y a servir de punto de partida para una actitud distinta. La búsqueda de Dios es insuficiente para calmar los terrores de Malte: recordemos que hacía ya años que Rilke había partido en busca de la belleza y de Dios, y que su peregrinación le conduce al París de los *Cuadernos*. La conclusión *moralizadora* de los *Cuadernos* —es mejor amar que ser amado— nos indica que Rilke no ha perdido la partida. Parece sobreponerse al terror a fuerza de pasividad, de abandono. No se le ocurre encerrarse en la torre de marfil. Le bastaría cerrar la ventana para no ver la miseria y el caos que le rodean. Pero ello no ocurre ni metafórica ni realmente. “¡Pensar que no puedo abandonar la costumbre de dormir con la ventana abierta! Los tranvías eléctricos recorren mi cuarto con ruidosa furia. Los automóviles corren por encima de mi cuerpo. Una puerta se cierra ruidosamente. En algún lado cae y se quiebra el cristal de una ventana. Puedo escuchar la risa de los grandes fragmentos, el murmullo de los pequeños. Luego, de pronto, desde el otro lado, dentro de la casa, un ruido apagado, sordo. Alguien sube la escalera: se acerca más y más, interminablemente: se queda ahí, ahí, durante largo rato, luego se desvanece. Y una vez más la calle. Una muchacha grita: *Ah! tais-toi, je ne veux plus*. Un tranvía eléctrico se abalanza nerviosamente, luego sigue por encima, avanza por encima de todo. Alguien llama. La gente corre, se persiguen unos a otros. Ladra un perro. ¡Qué descanso: un perro! Hacia el alba incluso canta un gallo; y esto me produce un alivio incommensurable. Luego, súbitamente, me duermo.” (*Cuadernos*, 1ª parte.) Rilke se transforma en una especie de *agnus Dei* colectivo. Va a concentrar en su atormentada conciencia todos los sufrimientos y terrores de la gran ciudad. Va a entregarse a ellos deliberadamente, va a dejarse traspasar por todo lo siniestro, por todo lo impuro. Hasta el silencio será mensajero de la destrucción y el caos: “Estos son los rumores. Pero hay algo aquí que es más terrible: el silencio. Creo que en

el curso de los grandes incendios se produce a veces un momento de extrema tensión: las mangueras del agua se apartan; los bomberos no suben ya por sus escalas; nadie se mueve. Sin ruido una negra cornisa se proyecta y se inclina hacia adelante, y un alto muro, tras el cual se elevan las llamas, se doblega hacia la gente, en silencio. Todos se quedan inmóviles y esperan, con los hombros encogidos y la frente arrugada, el terrible impacto. El silencio aquí es de esta clase.” No importa; lo que hay que hacer es aceptar, resignarse, pasar por todo, decir que sí a la prueba; abrirse al dolor, a la muerte, al terror: “Estoy aprendiendo a ver. No sé por qué, pero todo me penetra más profundamente hacia mi interior y no se detiene ya en el lugar en que, hasta ahora, solía quedarse. Posea un ser interior de que hasta ahora nada sabía. Todo ahora llega hasta él. Lo que ahí ocurre lo ignoro.” Todos estos textos figuran en las primeras páginas de los *Cuadernos*, y son testimonio de que deliberadamente Rilke iba a someterse al contacto con ese mundo exterior del que hasta entonces había estado protegido por la hermosa cortina irisada del esteticismo. Sólo tras la gran operación quirúrgica que los *Cuadernos* suponen volverá Rilke a emprender la marcha hacia el mundo de la belleza y de lo divino. Pero esta vez lo hará ya enriquecido en tal forma que podrá llegar mucho más lejos.

Comparado con el lento e inseguro desarrollo a Rilke, con sus incesantes crisis de silencio o turbación, el sereno y lúcido entusiasmo de los poemas de Jorge Guillén forma un extraño contraste. “La posesión de la realidad —dice al hablar de Guillén, Casaldueño— es una posesión espiritual; no se llega a ella, sin embargo, por medio de la idea, sino poniéndose en contacto físico con las cosas. Ni realismo ni idealismo: un hambre de mirar que se sacia sólo con la contemplación.” Hambre de mirar, de poseer por el tacto y la inteligencia, por la sabia ordenación que va poniendo cada cosa, cada mirada, en su lugar, cada vez en círculos más vastos. La espera, que en Rilke tenía características turbadoras, traspasadas por relámpagos de

misterio o terror, se convierte en “un estado latente en inminencia. Una espera no de algo vago e indeciso, sino de algo seguro y claro: *sobre esa espera, mía, o toda tú convertida en tu presagio*. “Esa sensualidad temporal que infunde al espacio —goce visual, auditivo, táctil, térmico— es lo que da su especial calidad a ese mundo de masas, bloques, muros donde inútilmente la línea recta intentará imponerse, pues no sólo hay un constante juego de curvas y superficies combadas, sino que el aire y el sol y la altura con el revuelo y piar de los pájaros, o lo llenan de gracia o lo sostienen con pasión.” A Casaldueño la poesía de Guillén le recuerda el cubismo, con su claridad y su nueva ordenación de lo visible. Pensamos también en esos cuadros de Matisse en que al fondo de un interior sereno, sensual, brilla a través de cristales y cortinas entreabiertas el cielo mediterráneo y un pedazo de mar. No podemos creer casi que haya existido el caos, que otros poetas o pintores nos hayan hablado de él:

*Una seguridad
Se extiende, cunde, manda.
El esplendor aploma
La insinuada mañana.*

(Más allá)

El mundo está ahí, vibrante y sumiso, en creador diálogo con el poeta:

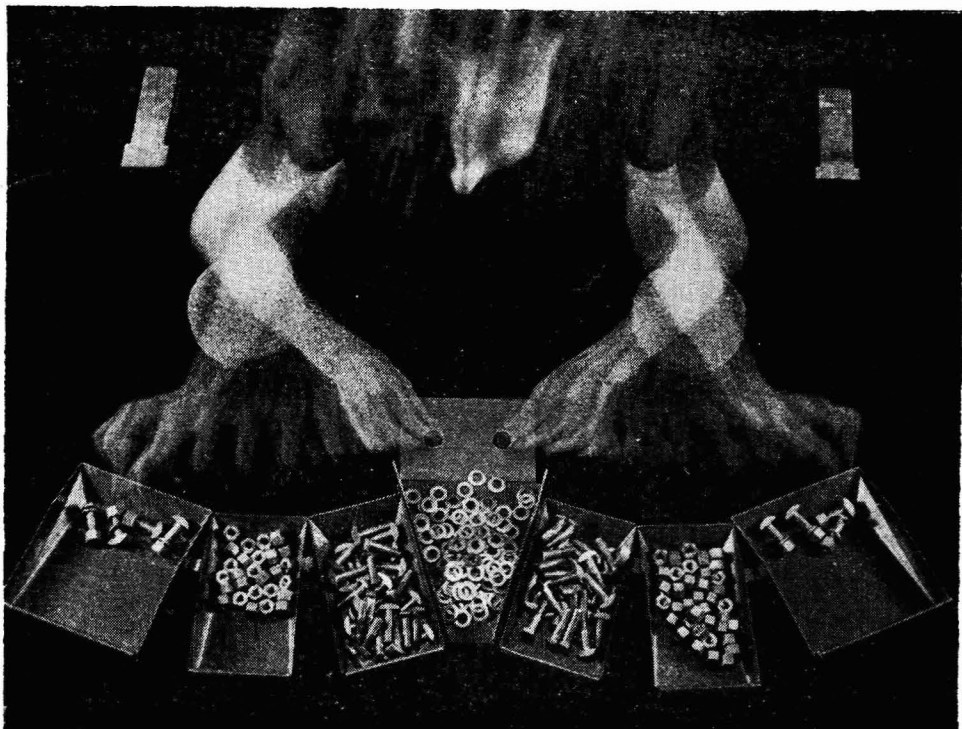
*Soy, más, estoy. Respiro.
Lo profundo es el aire.
La realidad me inventa.
Soy su leyenda. ¡Salve!*

(Más allá)

“Salvación de la Primavera”, “Las glorias se habitan”, “El mundo está bien hecho”. ¡Con qué seguridad se mueve Guillén entre las cosas que crea y que lo van creando a él!

*Suprema perfección: ese andar de
muchacha,
Aurora en acto,
Facilidad, felicidad sin tacha.*

(Paso a la aurora)



—Foto Gion Mili

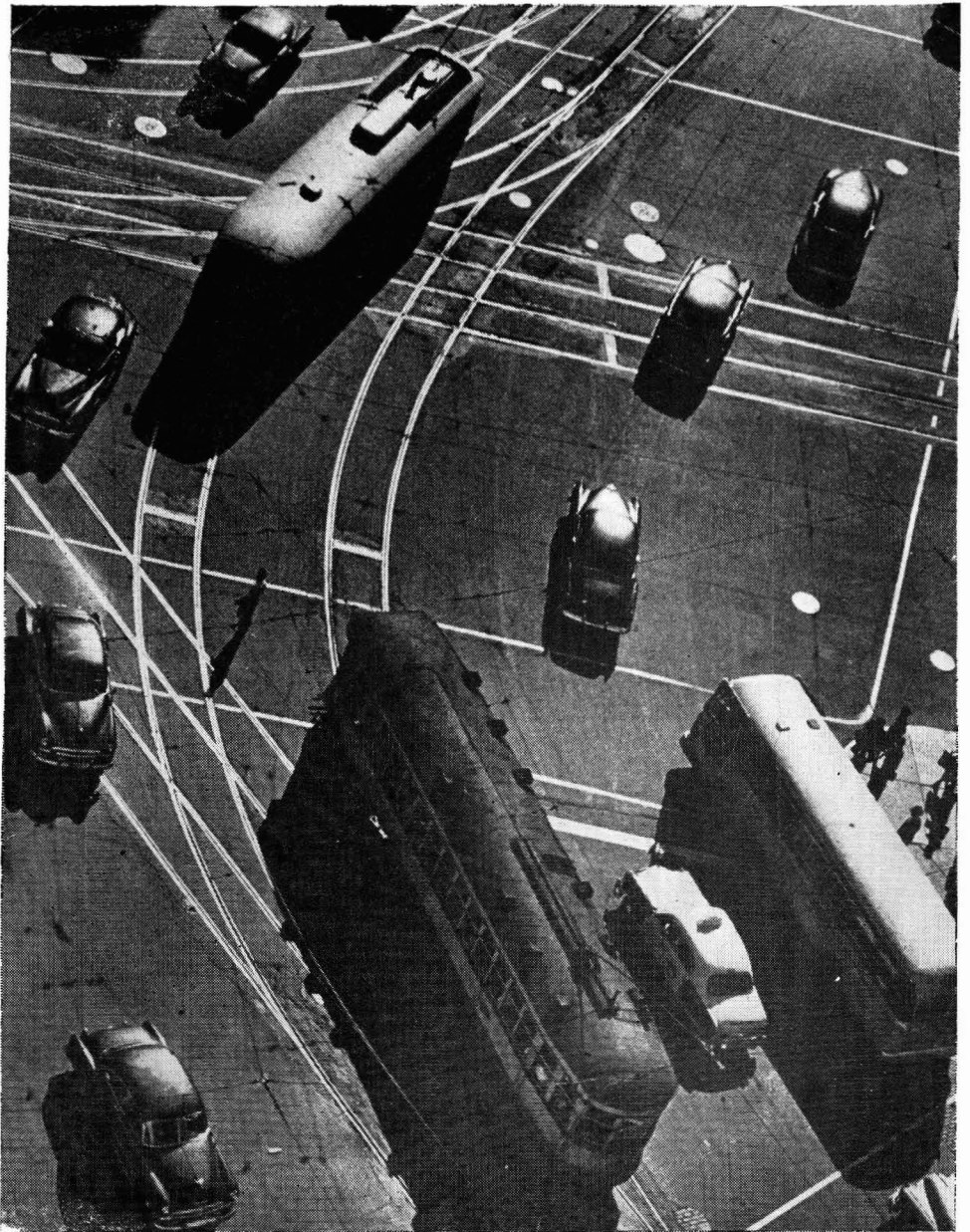
“la realidad es un espejismo que sólo sirve para detener a la inteligencia mediocre”

¿De dónde nacen esa seguridad, ese dominio, esos lazos que estrechamente unen al poeta con todo lo que lo rodea? Es inútil buscar fuentes, preguntarse por las raíces de esta poesía. Sabemos que —excepto en el sentido más puramente formal— no están ni en Mallarmé, que es exactamente lo contrario, en esencia, ni en Valéry, cuya lúcida ambigüedad problematiza sin cesar pero no llega jamás al arranque, al tono, al canto de victoria que es la poesía de *Cántico*. Valéry, heredero de Mallarmé, no puede tampoco suprimir el corto-circuito que significa el convertir un acto de intuición o de inteligencia en la materia misma de la obra poética. El pensamiento de Valéry, pequeño dios de la poesía post-simbolista, se piensa a sí mismo. “Porque es indudable que en vez de verse sobre las cosas del mundo —ha dicho de Valéry Guillermo de Torre en *La aventura y el orden*— iluminándolas y cumpliendo así su misión esencial, la inteligencia, mejor dicho, esta clase de inteligencia, sólo consigue reverter sobre sí misma. Así cada uno de los más significativos poemas de Valéry ha podido ser descrito como reflejo de estados puramente mentales. Se ha visto en los poemas iniciales de *Charmes*, en *La Jeune Parque* y en el diario en prosa *Analecte*, la traducción de los balbuceos al salir del sueño: en *Eubauche d'un serpent*, la transformación de la intuición en conocimiento; en el soneto *Les grenades*, las ideas haciéndose sensación. Y no se crea que hay celo descomedido en los intérpretes. El mismo Valéry ha escrito, por ejemplo, que ‘el tema verdadero de *La Jeune Parque* es la pintura de una serie de sustituciones psicológicas, y, en suma, el cambio de una conciencia durante la duración de una noche.’” No está, pues, en Valéry la explicación del milagro que *Cántico* supone. Ni tampoco en el Rilke maduro de los *Sonetos a Orfeo* y las *Elegías de Duino*. Para ese Rilke, que recuerda a veces la intensidad telúrica y profética de Hölderlin, la descripción de la desintegración coexiste con el deseo apasionado de que se produzca la fusión; la soledad no ha desaparecido, pero, como señala Holthusen: “es el símbolo de un auténtico y sobrio encuentro del hombre con la realidad, pero es también la condición necesaria de su serio y amoroso encuentro con el prójimo.” Pero a pesar de todos los momentos de desfallecimiento, de amargura, de constatación del fracaso, están ahí:

Mira, los árboles son; las casas
en que vivimos subsisten aún. Sólo
nosotros
somos quienes pasamos al lado de todo
como una transposición de aire.

(Segunda Elegía)

La conclusión se impone: el milagro de Guillén es inexplicable, y con ello podremos indicar también que Guillén no es el poeta de nuestro tiempo, sino —esperemos— del futuro. No responde su victoria a ninguna victoria del hombre actual sobre sí mismo o sobre el mundo que lo rodea. Su optimismo, el destacar sobre la gris incertidumbre ambiente, puede incluso irritarnos, producirnos una vaga envidia metafísica. Lorca está más cerca de nuestro tiempo al combinar (como señala Vigée en *Metamorphoses of modern poetry*) el nihilismo del Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,



“selva de asfalto”

—Foto Cornelius E. Westveer

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados

con la esperanza de la Oda a Walt Whitman
en que pregunta:

¿Qué voz perfecta dirá las verdades
del trigo?

y profetizar la llegada de un niño negro
que

anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.

Rilke había abierto su ventana, se había dejado traspasar por todos los rumores de las fuerzas de la noche, por todos los efluvios de lo divino: no consigue más que entreabrir el futuro, anunciarnos una posible salvación a través de la soledad y el dolor. El acto de magia en que según él consistía la poesía es con demasiada frecuencia un sordo fogonazo que le quema las manos. A Guillén le basta abrir su balcón para que todo se organice en líneas de tensión, en campos de fuerza que son caminos amorosos hasta el centro de las cosas:

¡Balcones abiertos!
Por el aire viene
Dicha aparecida.
¡Hay tierra presente!

(Mayo nuestro)

Incorruptibles dichas,
Del sol indisolubles,
A través de un cristal
La evidencia difunde

Con todo el esplendor
Seguro en astro cierto.
Mira cómo está hora
Marcha por esos cielos.

(Salvación de la primavera)

La luz no es un efecto de teatro, una ilusión, el brillar momentáneo de nuestra propia inteligencia, sino una ancha carretera blanca para llegar a comunicar con el paisaje, con los objetos, con la mujer amada:

¡Amor! Ni tú ni yo,
Nosotros, y por él
Todas las maravillas
En que el ser llega a ser.

(Salvación de la primavera)

Y no es que Guillén (nos referimos siempre al Guillén de *Cántico*, no al de *Clamor*) ignore la existencia de la fealdad, la vejez, la muerte:

*Poco a poco, sufriendo
Más realidad abrazo.
¿O es ella quien me estrecha,
Profundamente en acto?*

*Verdad es: hay suburbios,
Y atroces. Para mí
Son ya tan fabulosos
Que no los sé eludir*

(Muchas gracias, adiós)

Guillén es precisamente el poeta de la aceptación, aceptación de lo concreto: encuentra la poesía en todas partes, en las alamedas o en las *selvas de asfalto*; el caos y la confusión lo incitan a mayores y más enérgicas afirmaciones:

*¿Confusión? Apretura
De vida indivisible.
No hay otra. ¡Dure, pues!
En su afán he de hundirme.*

(Ibid.)

En su afán de abarcar más, el poeta va derribando todas las barreras. Desaparece la división entre *interior* y *exterior*: la geometría humana de muros, muebles, calles, penetra en el mundo de la naturaleza:

*Se ofrece, se extiende,
Cunde en torno el día
Tangible. ¡De nuevo
Me regala sillas!*

(Tiempo perdido en la orilla)

*El naranjo y el jazmín
Con el agua y con el muro
Funden lo vivo y lo puro:
Las salas de este jardín*

(Jardín que fue de don Pedro)

*Calles, un jardín,
Césped — y sus muertos.
Morir, no, vivir.
¡Qué urbano lo eterno!*

(Vida urbana)

Por un momento pensamos en los jardines geométricos de Le Nôtre o en ciertos cuadros surrealistas con los muebles fuera de la casa y las nubes dentro. Luego vemos que se trata de un plan más vasto para hacer saltar las barreras en un esfuerzo integrador: si la geometría humana triunfa afuera, la naturaleza silvestre penetra en la casa, da nueva vida a una sencilla mesa, trayendo el rumor y la frescura de la selva:

*¡El nogal
Confiado a sus nudos
Y vetas, a su mucho
Tiempo de potestad*

*Reconcentrada en este
Vigor inmóvil, hecho
Materia de tablero
Siempre, siempre silvestre!*

(Naturaleza viva)

Desconcierta al principio que esta poesía de lo concreto esté compuesta de tantas palabras abstractas. Pero precisamente lo abstracto combinado con lo concreto nos da la sensación de que allí se halla pre-



Dalí— "ambiente de pesadilla"

sente, en todas partes, la inteligencia humana, depurando y ordenando —y gozando— tanta riqueza sensual. Pese a su estructuración tan sólida y a su aparente frialdad, no hay poesía menos objetiva: el espectador gozoso y atento queda incluido, explícita o implícitamente, en cada paisaje, que a veces le incluye y abraza en la forma más completa:

*El río diseña un arco.
¡Mejor! Nos guarda en su aparte.*

(Verdor es amor)

La geometría, las palabras abstractas, el mundo de las cosas, quedan vivificados y humanizados por esa constante presencia del poeta, que se incluye en el cuadro que pinta (como Velázquez se incluye en las Meninas, como Berceo alude a sí mismo en plena narración *objetiva*). Esta es la gran diferencia entre los poemas-objeto de Guillén y los de Mallarmé. El deseo de Guillén estalla de pronto entre objetos y paisajes, se adueña de ellos con ávido gesto:

*Esta luz antigua
De tarde feliz
No puede morir.
¡Ya es mía, ya es mía!*

*—Pronto, pronto, ensilla
Mi mejor caballo.
El camino es ancho
Para mi porfía.*

(El otoño: isla)

Y es que si hemos de buscar raíces históricas a los poetas que nos preocupan, veremos que Mallarmé —y Valéry— dependen en último término de la tradición idealista de Descartes (o de Berkeley) a la que se ha suprimido toda referencia a Dios como garantía de objetividad. Rilke, en cambio, es el heredero del romanticismo alemán de Novalis y sus transformaciones mágicas, de Hölderlin y sus profecías apocalípticas, de Fichte y Hegel, con sus oposiciones entre el yo y el no-yo o sus conflictos dialécticos que sólo han de conseguir a largo plazo, en último término, el pleno desdoblamiento, la realización completa de la idea de lo divino.

En cambio, Guillén es el heredero de una larga tradición española de gusto por lo concreto y de integración del autor con lo creado. Esta tradición ha sido señalada por Américo Castro en *La realidad histórica de España*: a ella pertenecen tanto Cervantes, que se incluye en su *Quijote* como personaje secundario de la historia del Cautivo (algo así suele hacer Hitchcock en sus películas, en que siempre sale, aunque sólo sea por un momento), como Unamuno, empeñado en subir al cielo como totalidad cuerpo-alma-horizonte vital. El hombre hispánico, dice Castro, no separa su persona del hecho físico que acontece fuera de él; el llamado "realismo español" no es más que un caso especial de ese afán de incorporarse al ambiente —o de incorporar el ambiente a uno— al que Castro llama "actitud centáurica". (Señalemos de paso que Bousoño cree ver en el panteísmo de Vicente Aleixandre una manifestación similar de esta postura vital hispánica). Esta actitud se basa no en un estado de super-sensibilidad, de gracia no duradera, como en el mejor Rilke, sino en una actividad integradora normal, siempre despierta. Forzando un poco las cosas podríamos decir que la poesía de Rilke es poesía *de domingo*, mientras que la de Guillén conviene a la actitud humana en los otros días de la semana: hay en Guillén a veces un patente deseo de convertir lo sublime en algo cotidiano, dócil, manejable, en algo a que nos hemos acostumbrado desde hace ya mucho tiempo; como apunta Gullón, en *La poesía de Jorge Guillén*, "todo resulta a la talla de nuestras capacidades y limitaciones":

*¿Aquellos astros? Son estas
Luces;
Hacia nosotros, modestas
A diario.
¡Con qué tímido esplendor
Se aviene ese extraordinario
Descendimiento a la escala
Fatal del contemplador!*

*La noche es hoy una sala
Con sus ya humanos primores
Y prodigios.*

(Amistad de la noche)

Tras todo lo anterior nos asalta una duda, y ésta nos obliga a hacer una pausa en el curso de nuestro análisis. No quisiéramos que el lector leyera entre líneas un juicio de valor que no hemos formulado ni tenemos intención de formular: el de que Guillén, por ejemplo, es mejor poeta que Mallarmé. Hemos escogido deliberadamente cuatro poetas grandes, entre los cuales la crítica literaria, que, como ciencia o como arte, está todavía —y quién sabe si lo estará siempre— llena de imperfecciones y de tosquedades, no puede ni debe escoger. Quédese la clasificación en "primero y segundo lugar" para los exámenes o los concursos. Nos señalamos a indicar que cada poeta se construye, como puede y con los materiales de que dispone, un universo, más abierto en algunos casos, más cerrado en otros. Lo importante no es, incluso, la riqueza o la pobreza de los materiales, sino el cuidado con que han sido escogidos, ordenados, subordinados según ciertos principios de orden (o de un desorden que, a la postre, resulta, según el juego de palabras de Bergson, un segundo

orden: no hay *désordre* sino *deux ordres*; ya apuntaba Boileau

ce beau désordre est un effet de l'art

e incluso Neruda tiene su "orden desordenado", según la frase de Cervantes). El símbolo de la ventana abierta o cerrada tal como lo hemos venido empleando es útil para llevar a cabo una primera clasificación. Mas desde luego vemos que incluso cuando el poeta desea comunicar plenamente con las "potencias de la noche" algo en su formación, en sus recuerdos, en su manera de estar situado en la vida, se lo impide en forma completa; ello es también —la conciencia de esta limitación y del deseo de suprimirla— fuente de poesía, y de alta poesía, como en Rilke. En otras palabras: situar al poeta en sus coordinadas de "porosidad" o "impermeabilidad", de fe en sí mismo y en los demás o de desconfianza —y piedad— frente a la debilidad y la limitación del poeta en particular y de los hombres en general, es simplemente eso: verlo en el centro de su complicada telaraña poética, incansable araña, Penélope, atenta a la tarea de hacer y deshacer su vida, y, al mismo tiempo, ayudarnos a hacer y deshacer la nuestra. El mundo de la ventana cerrada, el de Mallarmé y Valéry, es también el mundo de la palabra, invención humana preciosa, insustituible, que permite a esos poetas manejar sensaciones, placeres, actos de pura inteligencia, con una seguridad y una precisión que no han sido quizá superadas. El mundo de Rilke, abierto y traspasado de ráfagas eléctricas y místicas, mundo de ángeles sabios y tristes, de momentos de auténtica fusión con el cosmos, es igualmente una de las máximas creaciones de la poesía moderna. La persistencia de la confianza en ciertos momentos de los *Cuadernos* y de sus últimos poemas, sabiendo como sabemos de qué materiales y a base de qué antecedentes está hecha su obra, es un rasgo de heroísmo también difícil de igualar. El mundo moderno viene arrastrando la desconfianza como una capa de sombras viscosas desde la crisis del romanticismo; la tentativa positivista por alcanzar de nuevo las certidumbres del racionalismo fracasa. El "Siglo de las Luces" es también el de Sade; el "Siglo del Progreso" es también el de *Los hermanos Karamazov*, y, un poco antes, de Kierkegaard y Nietzsche. Henry Miller ha podido decir en su ensayo sobre Proust y Joyce —en forma quizá algo simplista, y sin quizá; no tenemos más que pensar en Guillén— que "todo lo que ha acontecido en literatura desde Dostoyevski ha acontecido al otro lado de la muerte". Y agrega: "Si en esta fase biológica en que acabamos de entrar existe una solución a los problemas de la vida para la mayoría de la humanidad, no hay ciertamente sino poca esperanza para el individuo, es decir, para el artista. Para éste, el problema no consiste en identificarse a la masa que lo rodea, pues esto sería su verdadera muerte, sino en fecundar a las masas en movimiento. En resumen: su deber casi imposible es ahora el de devolver a esta edad sin heroísmo una nota trágica. Sólo puede hacerlo estableciendo nuevas relaciones con el mundo, volviendo a encontrar el sentido de la muerte en que se fundamenta todo arte, y reaccionando frente a él de manera creadora." Las palabras de Miller, aunque un tanto vagas, plantean una vez más el problema que nos ocupa: el de la comunicación del poeta

con el mundo que lo rodea (al cual sucede, en caso de que esta comunicación sea imperfecta y el poeta no quiera renunciar a ella, el de la desesperación o la angustia del poeta; e incluso, en este caso, el de su deseo de actuar en este mundo exterior para restablecer las líneas de comunicación rotas o dañadas, es decir: el de la *poesía comprometida*; y en ambos casos desembocamos en Pablo Neruda).

Por su abierto y luminoso balcón comunicaba Guillén con todo y con todos. Por su abierta ventana se desboca Neruda en un salto fatal, en un intermitente volar de pájaro herido. Porque Neruda ha comunicado con el mundo exterior y lo ha encontrado en disolución: y ahora el poeta no descansa, no puede descansar, y salta por su ventana (¿o es la ventana la que sale volando con él?):

*Porque la ventana que el mediodía vacío
atraviesa
tiene un día cualquiera mayor aire en
sus alas,
el frenesí hincha el traje y el sueño al
sombbrero,
una abeja extremada arde sin tregua.*

(Diurno doliente)

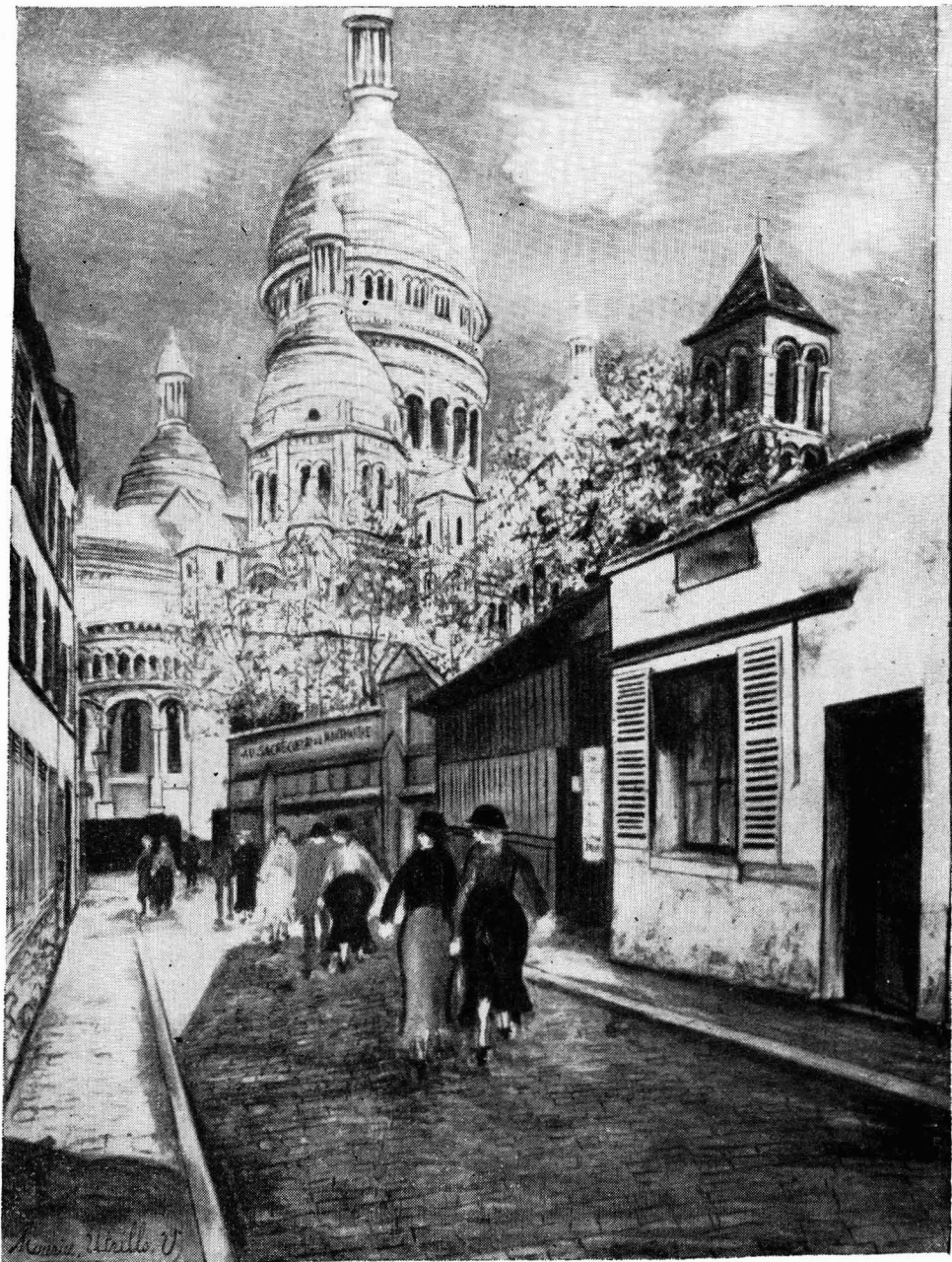
Y el poeta no podrá ya detenerse jamás. Como el Alberto Rojas Jiménez del célebre poema, Neruda *viene volando*. Indignación, plena comunicación con un

mundo caótico, nihilismo, activismo político, se dan en él en apretada fusión a través de un estilo difícil (*Interpretación de una poesía hermética* es el subtítulo del libro de Amado Alonso sobre esta poesía). Pero *hermético* se había ya llamado a Mallarmé. Aquí, sin embargo, se trata de un hermetismo nuevo, y que aspira, a la postre, a actuar sobre la misma masa cuya presencia descorazona al poeta. Termina toda tentativa de evasión. Ni la introspección elegante de Mallarmé ni los ángeles tristes de Rilke van a venir en auxilio del poeta, que se da de bruces con lo informe y tambaleante de la historia, del presente:

*Estoy solo entre materias desvencijadas,
la lluvia cae sobre mí, y se me parece,
se me parece con su desvarío, solitaria
en el mundo muerto,
rechazada al caer, y sin forma obstinada.*

(Débil del alba)

La primera impresión que nos da la poesía de Neruda es la de una descripción onírica: ambiente de pesadilla. Pero poco a poco nos encontramos con que al contrario lo que nos viene a decir esta poesía es que ya es imposible soñar, que ya es imposible escapar gracias al sueño, porque sueño (pesadilla) y realidad son una misma cosa. Despertamos de una pesadilla para enfrentarnos con otra. Así explica



M. Utrillo— "Los paisajes de París, acuareladados, casi transparentes"

Harry Levin esta imposibilidad, en "La puerta de marfil": "El soñador romántico común... se escapa de las normas de la rutina cómoda a través de sueños de extravagancia. Pero con los años, con la aceleración de los sucesos, con la intrusión progresiva de lo irracional, la existencia común se tornaría en una extravagancia. La ironía de Heine dependía del hecho de que sus deseos-ensueños eran demasiados obvios por su falsedad. 'Es war kein Traum'. Las ironías de Kafka son más horribles porque, para nosotros en este siglo, ningún horror —ni la misma situación absurda de *La metamorfosis*— puede considerarse como demasiado fantástico. 'Es war kein Traum'. En uno de sus estados de ánimo apocalípticos, Hugo previó cómo el sentido de la realidad, bajo estas presiones, podría virarse al revés: 'Quel rêve horrible! c'est l'histoire!'"

El presente "en bruto" suele ser confuso, pero el de Neruda lo es sobremedida, y su dificultad, como indicábamos antes, no es la que presenta Mallarmé. Este, preocupado por sus transferencias, sus alquimias verbales, sus reflejos y sus juegos de palabras, quiere construirse una lengua poética de uso personal y exclusivo. Neruda, en cambio, se siente acosado por las cosas que a su alrededor se agitan, y se agita a su vez con ritmo desordenado y frenético que acaba con las conexiones lógicas:

Hay pájaros de color de azufre y
horribles intestinos
colgando de las puertas de las casas que
odio,
hay dentaduras olvidadas en una cafetera,
hay espejos
que debieran haber llorado de vergüenza
y espanto,
hay paraguas en todas partes, y venenos,
y ombligos

(Walking around)

El poeta —comenta Amado Alonso— da rienda suelta a su repugnancia por la vida organizada de los hombres, y extrema las imágenes feístas enumerando las cosas odiosas que hay aquí y allá y, para más feas y odiosas, las ve sueltas y desconectadas, como acusando su sinsentido. Los espejos debieran avergonzarse y espantarse de reflejar una vida tan radicalmente fea. De ahí la fuga, la carrera sin pausa:

Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahures, sobre lenocinios
de escaleras gastadas,
sobre lechos de niñas desnudas, entre
jugadores de foot-ball,
del viento ceñidos pasamos:
y entonces caen a nuestra boca esos frutos
blandos del cielo,
los pájaros, las campanas conventuales,
los cometas...

(Colección nocturna)

Es este, precisamente, el reverso del mundo de Guillén. Observemos dos ejemplos: la belleza de los astros, exaltada por Guillén, adquiere en Neruda características siniestras: y las uñas del cielo se acumulan, escribe en *Enfermedades en mi casa*, expresando la amenaza que de lo alto cae sobre el poeta y su familia; la luna que penetra en su habitación —o en su propio ser— (*En mis abandonados dormitorios donde habita la luna, Sonata y destrucciones*) no es más que un trapero



Matisse— "un interior sereno sensual"

celeste, que va recogiendo a los muertos, va juntando desgracias y dolores para derramarlos en los abismos del tiempo-mar; va metiéndolo todo

en su saco de piedra gastado por las
lágrimas
y por las mordeduras de pescados
siniestros

(El sur del océano)

La palabra *unidad* es cara a Guillén, y equivale a *comunidad* con seres y cosas. En Neruda, en cambio, es el asfixiante peso de la uniformidad en que todo, lo nuevo y lo viejo, va a parar a un solo abismo de destrucción:

Me rodea una misma cosa, un mismo
movimiento,
el peso del mineral, la luz de la piel,
se pegan al sonido de la palabra noche:
la tinta de trigo, del marfil, del llanto,
las cosas de cuero, de madera, de lana,
envejecidas, desteñidas, uniformes,
se unen en torno a mí como paredes.

(Unidad)

La unidad no se da en el seno de la relación entre el poeta y las cosas, sino en el hecho de que la desintegración, la caducidad y la muerte acaben con todo por igual. El trigo, símbolo de ascendente flecha vital, símbolo de la vitalidad, va unido en este repertorio, en este catálogo, al llanto, a las cosas desteñidas y envejecidas. Todo cabe en el mismo saco.

No extrememos la antítesis: a pesar del feísmo y de la desarticulación de los materiales, quedan en Neruda (y no sólo en el Neruda de los primeros libros, sino también en ciertos momentos de *Residencia en la tierra*) ciertos símbolos y detalles que se remontan a la poesía esteticista y simbolista de fines del siglo pasado:

Sin embargo sería delicioso
asustar a un notario con un lirio
cortado...

(Walking around)

nos recuerda a Albert Samain y a Oscar Wilde: los notarios eran la "bestia negra" de los estetas finiseculares. Pero estos relámpagos de esteticismo quedan anegados en el resto: la visión de un mundo en pedazos, acosado por la muerte; y la huida hacia lo elemental, lo primitivo:

todo se cubre de un sabor mortal
a retroceso y humedad y herida

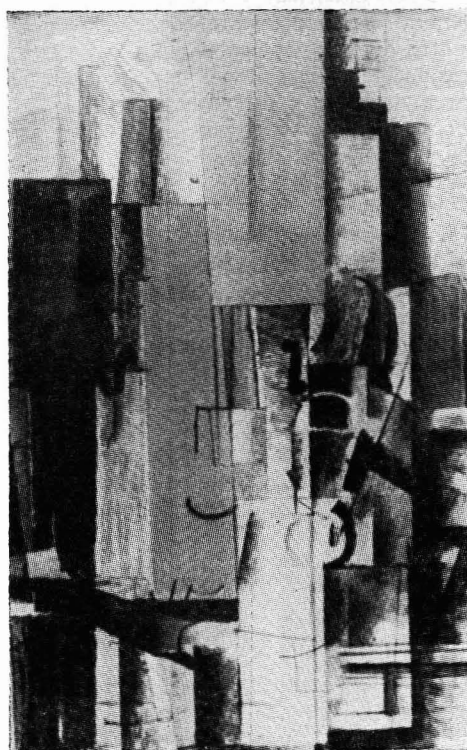
(La calle destruída)

Y es preciso abandonar este mundo que se hunde, en el que ya la vida del poeta resulta casi imposible:

Sucede que me canso de ser hombre...
Sólo quiero un descanso de piedras o de
lana,
sólo quiero no ver establecimientos ni
jardines,
ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.

(Walking around)

Hay que abandonar la actividad sin sentido del hombre moderno, que le lleva a multiplicarse en actividades de producción y comercio en las grandes ciudades (*die grosse Städte sind nicht wahr*, había ya dicho Rilke: las grandes ciudades "no



Braque— "la poesía de Guillén le recuerda el cubismo"

son verdad") en favor de algo permanente, primitivo, elemental, como la piedra o la lana. Señalemos de paso que idéntica postura encontramos en Aleixandre, que odia todo lo que le recuerde la ciudad, la vida civilizada:

Separar un vestido crujiente, resto inútil
de una ciudad. Poner desnudo
el manantial, el cuerpo luminoso,
fluyente...

(“La verdad”, Sombra del Paraíso)

Lo esencial en Neruda es eso: revelación de un horizonte actual en ruinas (esta revelación está menos clara en Aleixandre, pero sí aparece de vez en cuando entre sus versículos; y queda bien patente en Dámaso Alonso, al principio de *Hijos de la ira*:

Madrid es una ciudad de más de un millón
de cadáveres (según las últimas estadísticas).

(Insomnio)

Dámaso Alonso, Aleixandre, Neruda, parten del mismo punto. Sus divergencias

de última hora son más aparentes que reales; su mensaje, en lo esencial, es el mismo: fracaso del hombre de hoy, huida hacia lo primitivo, o lo religioso, o lo político como religión). Y la huida es la que más problemas plantea. Cada poeta se *compromete* a su manera: Neruda con la política en su *Canto general*; Aleixandre con el intimismo romántico o el "hombre de la calle" a partir de *Historia del corazón*; Dámaso Alonso con la religiosidad a partir ya de algunos poemas de *Hijos de la ira*, pero sobre todo en *Hombre de Dios*. Concretamente en el caso de Neruda (pero otro tanto se puede decir de Aleixandre) nos parece que la obra baja de calidad a medida que el poeta halla mayor certidumbre en su ideario personal, o a medida que trata de reflejar esa certidumbre en sus poemas. Y en cambio los mayores aciertos de Neruda (y de Aleixandre) los encontramos no sólo en la expresión de la desesperada postura inicial, sino también en lo que pudiéramos llamar su "primer refugio": lo arcaico, lo primitivo, lo virgen. Desconfiamos, en cambio, de la actitud *positiva* que hace que el poeta repudie el libro que es todavía su gloria máxima, *Residencia en la tierra*: "Contemplándolos ahora, considero dañinos los poemas de *Residencia en la tierra*. Estos poemas no deben ser leídos por la juventud de nuestros países. Son poemas que están empapados de un pesimismo y angustia atroces. No ayudan a vivir, ayudan a morir." (Cit. por Cardona Peña, *Pablo Neruda y otros ensayos*.) Pero que un libro nos ayude a morir —a bien morir— es ya mucho. Y, sobre todo, la poesía de Neruda nos abre un camino hacia la entrada oculta de la tierra, hacia lo increíblemente primitivo. No es una poesía plenamente heroica; ninguno de sus grandes poemas puede compararse, por ejemplo, a *Masa* de César Vallejo. Sus poemas de actualidad nos decepcionan a menudo (incluso cuando comprendemos que, una vez más, la poesía americana está influyendo en la española; cada vez más, la nueva generación, la de Blas de Otero, está escribiendo poesía *comprometida*, tal como señala Max Aub en su reciente libro sobre esa poesía). Es como si Neruda no escribiera buena poesía de propaganda no porque no pueda ser buena ninguna

poesía de propaganda, sino porque su espíritu se hubiera ya refugiado en este pasado inmemorial, y ahora estuviera entre nosotros su cuerpo sostenido por una especie de fantasma, por los restos de este espíritu, que está ya vagando —para siempre— entre los picachos del Macchu Picchu:

*como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre*

(Alturas de Macchu Picchu)

Y la subida de lo hondo es difícil o imposible:

Sube a nacer conmigo, hermano.

*Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.*

(Alturas de Macchu Picchu)

"El arte sólo empieza no sólo allí donde acaba la propaganda —afirma Guillermo de Torre— sino, más exactamente, en aquel punto donde ésta se eleva a un plano de transfiguración y aun de indivisibilidad artística." Quizá esto explique el relativo fracaso —a nuestro parecer— de la segunda parte del *Canto general*. No basta con hacer una división entre *buenos* y *malos* para crear una actitud épica, sobre todo cuando los *buenos* son, con frecuencia, pasivos, amorfos, simples símbolos de una colectividad mal definida. De las tres moradas terrestres de Neruda —la caótica del presente, la misteriosa y compacta de las épocas primitivas, la política— preferimos las dos primeras. El primitivismo de Neruda, como el de Aleixandre, no es épica, sino mito, hombre todavía en formación, todavía no desprendido de los elementos que lo rodean:

*A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame
hundir la mano
y deja que en mí palpite, como un ave
mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!*

*Déjame olvidar hoy esta dicha, que es
más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el
mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo
para salir del fondo
con un ramo de agua secreta y de verdades
sumergidas.*

(Alturas de Macchu Picchu)

En el crepúsculo de la iguana, entre las plantas del maíz, como una lanza terminada en fuego, sirviendo de fondo a los animales y a los hombres, al guanaco fino como el oxígeno y a la anaconda devoradora y religiosa, la ciudad como un vaso se levantó en las manos de todos. No antropología, sino mitología, mito de una ciudad eternamente petrificada:

*Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espigas.
Madre de piedra, espuma de los cóndores.
Alto arrecife de la aurora humana.
Pela perdida en la primera arena.*

(Alturas de Macchu Picchu)

Como Aleixandre, Neruda parece desafiar las leyes de la perspectiva, y ver sus paisajes, caóticos o primitivos, desde varios puntos de vista a la vez. Cardona Peña cita una frase que cree atribuible a Villaurrutia: "esta poesía del *Canto* es la naturaleza sin marco". Guillén veía al mundo desde su perspectiva, desde su marco (volvamos al tema original: la ventana es también un marco). Para Neruda, que ha salido volando por la ventana, ya no hay marco posible. De ahí su dinamismo, su imposibilidad de quedarse quieto, meditando en su habitación, o en parte alguna. Sólo se encuentra a gusto en el seno de lo ilimitado, de lo cósmico, de lo remoto (en el espacio y en el tiempo), en el centro de piedra del orden de las soledades ("Vienen los pájaros", *Canto general*). La reconstrucción del pasado prehispánico tiene todavía características de ensueño: la ciudad antigua, *ventana de las nieblas, paloma endurecida*, traza en el aire enrarecido su perfil espectral:

*Aguila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.*

Campana patriarcal de los dormidos.

(Alturas de Macchu Picchu)

Pero el poeta sabe qué sueña. La poesía moderna ha vivido en gran parte —desde Rousseau y el romanticismo— de sueños. Pero ya Novalis había anunciado en uno de sus aforismos: "Estamos a punto de despertar cuando soñamos que soñamos." Y a veces el poeta moderno podría exclamar, como la estatua de la Noche que esculpió Miguel Ángel:

*Cero m'è'l sonno, e più l'esser di sasso
Mentre che'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir, m'è gran ventura:
Però non mi destar, deh! parla bassa.*



Daumier— "la bestia negra de los estetas"