

más oportuno resulta lo que postula Francisco Ayala cuando, refiriéndose a *El Lazarillo de Tormes*, observa que

el yo autobiográfico que emerge ahí con enorme energía en la primera palabra del prólogo es ya, por lo pronto, una creación genial del autor de *El Lazarillo*, quien con ella sitúa su novela en la perspectiva única de un individuo concreto para hacernos contemplar el mundo a través de su conciencia activa. Ha desaparecido el narrador impersonal, distante, objetivo. El que ahora habla nos contará cosas más o menos curiosas, nuevas o notables, que tal vez nos entretengan, que quizá nos enseñen. Pero si se apoderan de nuestra atención y llegan a apasionarnos, es porque esas cosas son el material de que está hecha su vida (20).

Vemos, pues, que varios factores, y entre los más significativos, de lo que el profesor Watt propone como innovaciones narrativas de las tres figuras centrales del siglo xviii inglés, no lo son de una manera tan decisiva y rotunda como se da a entender en su estudio. Y aunque lo fueran, es inexplicable que no aparezca una sola referencia a antecedentes tan claros y tan directos. Me inclino a sospechar que las funestas consecuencias de este análisis se deben, en buena medida, a un descuido. De ser ésta la verdad, la culpa no es del profesor Watt, sino de la desconcertante circunstancia, conocida de todo hispanista, de que la literatura española ha sido siempre tierra virgen en que no han penetrado, fuera del mundo hispano, sino un manojo de especialistas, o bien en los contados casos en que lo han hecho ha sido casi siempre con una como endémica aversión a citarlos.

No viene al caso aquí detenernos en la intrincada maraña de causas que se combinaran en forma endiablada para darnos como resultado este molesto hecho, como tampoco lo es indagar si el problema se va solucionando, aunque sea lentamente, en la actualidad. Lo cierto es que en este caso estamos en presencia de síntomas bastante claros de que las circunstancias no han cambiado mayormente y que la cuestión queda sin resolver.—ROBERT M. SCARI (*Dept. of Spanish & Classics, University of California. DAVIS, California 95616*).

(20) *Experiencia e invención*, pp. 134-135.

TRES APUNTES SOBRE POESÍA

I · LA POESÍA NATURAL

«No hay poema si no hay realismo interior.»

La frase que cito, tomada del manifiesto que he denominado *Intro-realismo* (1951), define el proceso creador del habla humana como expresionística de la intimidad radical; *realismo interior* es emoción objetiva. No tiene nada que ver con la introspección, desde luego. Aún menos con la sublimación. Y *poema* es la piedra de toque. No hay poema sin lenguaje. Todo radica en el lenguaje, y la frase misma «no hay poema si no hay realismo interior» sugiere la forma, no el contenido. El contenido está en la «vivencia» que es *Erlebnis* (Experiencia). El poema es un hecho testimonial del compromiso soberano del poeta con la vida. La independencia de su origen hace que sea poema, esto es, un ser autónomo vertebrado (u organizado). De ahí su pujanza comunicativa. Un poema es, ante todo, comunicación. La poesía está en todas partes y por esta razón fuera también del poema, del lenguaje. En el poema hay un fenómeno fundamental de *habla* (comunicación) bañado totalmente de trascendencia. Esta trascendencia es lo que hace que el poema sea al mismo tiempo poeta. No hay «poeta» antes del «poema». Tampoco después. El poeta (que tiene que ser un hombre o una mujer) no tiene conocimiento de lo que le pasa (ni lo que pasa en el mundo o lo que le pasa «con» el mundo) si no es *por* el poema. Y aquí toco el problema esencial de la impersonalidad. No metas en el poema lo que no tienes. Y en el poema (realización, cumplimiento) ya no tienes lo que tenías. He aquí la experiencia devenida fenomenología del lenguaje. Nadie se puede expresar en forma rica, si no formula en la expresión un estado de naturalidad. Eso es «intro-realismo» un *reflejo mágico* de la poesía natural (y aquí *poema* deja de ser algo artificial, retórico). La fórmula «realismo interior» ha de entenderse, normalmente, como «mundo interior», que es el único mundo absolutamente real—auténtico—, mientras que el mundo tridimensional de las apariencias es relativo. Este mundo absoluto, situado en el espacio interior, es una realidad del pensamiento, cuya cualidad maestra es la objetividad. El dominio de esta objetividad dista de lo «concreto» (realista) tanto como de lo «abstracto» (idealista). Es la suma, en el poema, de un «real absoluto» del oral-inefable. El resultado ha de ser una energía verbal vibratoria. La poesía natural no revela un lenguaje común, sino la expresividad propia de un lenguaje creado para la comunicación. (Yo diría para la comunicación *terrible*.) La

mística del poema (en tanto que sacrificio) es un auto-sacramental de vivencia-visión.

También dije entonces que «todo poema es un cadáver para mí». Lo que yo quería decir es que no puedo leerme *in vivo*. Esto se explica, sin duda, por el hecho consumado de la trascendencia; en el poema se confunde lo «real absoluto» con lo impersonal. Goethe es un ejemplo de poeta impersonal en sus mejores momentos. Los antiguos, el estilo chamán, lo mántrico, lo presocrático y órfico, la mística sufí, la erótica amatoria (incluidos los tres elegíacos latinos) y algunos líricos alemanes píticos alcanzaron el prodigio humano de la poesía natural que se encuentra, en estado de letargo (y en bruto a veces) en el sentimiento puro de la subjetividad de las masas alienadas, lo popular por excelencia. Esas masas compuestas por individuos que aman, sufren y están en el mundo para la muerte. No alcanzan el «realismo interior» en la expresividad creadora. Esto es una desgracia. En cuanto a los «poetas» retóricos (incapacidad para el poema), la situación no es desgraciada, sino únicamente ridícula. Hay que ser naturales (carencia de artificialidad).

II. LA GRAN POESÍA. LOS GRANDES POETAS

La experiencia de Rimbaud es una experiencia de alucinación llevada al extremo. Mucho se ha hablado de «su» silencio como de un renunciamiento incomprensible, anómalo. La exageración de ese silencio sin vuelta de hoja, no podía más que sorprender a los habladores, a los que no se saben callar: los literatos. Pero Rimbaud había ya dicho todo, incluso demasiado. Todo lo que él había dicho, lo *único* que él había dicho, era suficiente, *era*. Ni siquiera el silencio añadía un ápice a aquello cuyo destino se cifraba en adelante en ser escuchado. Su silencio era simplemente no hablar más. Y estaba relacionado igualmente con sus sufrimientos morales. Mientras escribía *Una temporada en el Infierno*, declaró: «¡Mi destino depende de este libro!». Como poeta había acabado ahí. Después de su «libro negro», nada más podía decir, nada más añadir. Dijo adiós al arte. Sólo un verdadero artista sabe lo que significa esta despedida. Inmediatamente, tras desertar de la poesía, entró en la acción. Es inútil especular acerca de los dos Rimbaud: el que habló y el que calló. No son dos personajes distintos. Hay que ver un hombre que muere a los treinta y siete años. Tuvo una vida de poeta y una vida que no era de poeta, lejos del mundo aborrecido de la cultura y la civiliza-

ción. Fue un paria. Hizo frente al terror de una vida ardua hasta encontrar una muerte atroz. Esta existencia maldita, vivida y profetizada en su obra, estaba determinada por su destino de poeta. Recordemos que en su «Lettre du Voyant» denomina a los poetas del porvenir «les grands criminels et les grands maudits». Pues tal es el destino, en el mundo, de la poesía de «los antiguos dioses», los cuales cayeron enfermos en el simbolismo consumido por la fiebre romántica. Y tampoco olvidemos la experiencia anterior del cantor mágico Novalis, heredero de Hamann y de Herder, que renovó la leyenda del poeta adivino. Sin duda, en aquellos genios jóvenes la poesía era poesía de poetas. Es decir, no sólo glorificadores de la videncia extática, sino ocultistas inspirados que vivieron una Noche de Walpurgis. Antes de que llegara Baudelaire; antes, pues, de esa crisis en la que «el hacer poesía se convertía en algo imposible y criminal» y el poema «se volvía *flor del mal*» (W. Muschg), el ideal de la poesía vidente, manifestada por la fuerza creadora divina, alcanza su máxima revelación mediante «fórmulas de conjuro» y «lenguaje de los dioses», según las dos expresiones de Wilhelm Schlegel para definir lo que era la poesía en su relación con la magia: *la rama más noble de la magia*. La gran poesía, los grandes poetas proceden directamente de los antiguos. Todos los poetas auténticos se consideran continuadores de la tradición. El concepto de poesía es, sin embargo, muy complejo, y el error común en los historiadores y estéticos (ciencia literaria) consiste en comparar. La comparación se establece siempre bajo la noción funesta de que dicho concepto designa algo uniforme. He aquí lo que dice al respecto Herder: «La poesía en tiempos de Homero era una cosa diferente de la de los tiempos de Longino, aun en su concepto. También era algo muy distinto lo que se imaginaba como poesía el romano y el monje, el árabe y el cruzado, y el erudito que redescubría la Antigüedad, o en distintas épocas y naciones los poetas y el pueblo. El nombre mismo es un concepto tan desgastado y tan ambivalente que desaparece como un espejismo si no se le documenta nítidamente con casos individuales.»

De ahí viene que la poesía sea una lengua original. Por lo tanto, es negación de la cultura y negación de la historia. En cuanto poesía auténtica, se ve supeditada a las leyes intemporales. Pues como afirma Walter Muschg: «Los grandes poetas siempre han visto así la historia: como monotonía eterna sobre la cual se eleva lo imperecedero.» Y asimismo, todos los enemigos del historicismo moderno, desde Schopenhauer, vieron la mentira esencial de la historia, resaltando su superficialidad a la que oponían el sentido más profundo de los sucesos singulares del hombre, a pesar de cuya diferencia cualitativa y transformaciones (Oriente u Occidente, épocas antiguas y modernas)