

POESIA, CIENCIA Y REALIDAD

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

Ante la mole aserrada del Guadarrama, un escritor compone un poema lírico y otro una monografía geológica. Puestos en el caso, los dos defenderán con buenos argumentos la razón de ser de su propia obra. El amplio y complejo mundo de los hombres vocados a la expresión escrita—filósofos, poetas en sentido estricto, hombres de ciencia, novelistas—, ¿podrá ser reducido, en último extremo, a la pugna entre dos mesnadas: una compuesta por los servidores de la verdad objetiva y exacta y otra integrada por los creadores de verdades subjetivas y metafóricas? Muchos han pensado y siguen pensando que la respuesta no puede ser sino afirmativa. En uno de los textos más venerables del pensamiento científico moderno, el escrito *De motu cordis*, de Harvey, se prescribe a todos los buscadores de la verdad el imperativo de evitar «las fábulas de los poetas», *poetarum fabulas*; y hace poco más de cien años, en la hora de Gauss, Ampère y Cauchy, exclamaba, por su parte, el tierno y reflexivo Lamartine: «*Les mathématiques étaient les chaînes de la pensée humaine; je respire: elles sont brisées.*» Repito: la expresión escrita, ¿es, debe ser el término de una opción dilemática entre la severa «ciencia» y la engañosa «poesía»?

Mas no nos dejemos seducir por la primera apariencia, aun cuando ésta vaya defendida por hombres como Harvey y Lamartine, y tratemos de indagar por nuestra cuenta el fundamento y los términos del problema.

El poeta y el hombre de ciencia no hacen sino expresar, cada uno con su propio lenguaje, su personal experiencia de la realidad. Ante la realidad—éste debe ser nuestro punto de partida—nos son posibles dos actitudes distintas: la intelección y la operación. En aquélla, el hombre se sitúa ante el mundo real y lo «entiende» de manera más o menos acabada; en ésta, el hombre se vierte activamente hacia el mundo y lo «modifica» de modo más o menos creador. Dejemos de lado, por el momento, el problema de la «creación humana»—su naturaleza, su verdadero alcance, sus modos—, y comencemos por afirmar que en todo acto humano concreto se combinan en proporción diversa la intelección (el acto intelectual)

y la operación (el acto operativo). No hay intelección humana sin operación, ni operación humana sin intelección.

Pero la intelección puede ser de tres géneros, según predominen en ella la intuición sensorial, la explicación racional o la teoría metafísica de la realidad. La *intuición sensorial* del mundo tiene como principales recursos expresivos la descripción directa y la descripción metafórica. Leed una página de Buffon o de Cajal, y tendréis un dechado de la descripción directa; traed de nuevo ante vuestros ojos las famosas líneas en que Cervantes pinta la salida del sol—«Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos...»—, y contemplaréis una bella descripción metafórica. La *explicación racional* de la realidad trata de esclarecer intelectualmente los fenómenos del mundo real mediante conceptos claros y distintos y esquemas más o menos imaginables. Ved, a título de ejemplo, cómo Einstein expone la concepción clásica o prerrelativista de la materia: «Dada una pequeña partícula de materia, podríamos formarnos una imagen de la misma suponiendo que existe una superficie bien definida donde la partícula deja de existir y donde aparece su campo gravitatorio. En esta imagen, la región en la cual son válidas las leyes del campo, está separada abruptamente de la región en que está presente la materia.» Kant hablaría en este caso de una intelección fenoménica del mundo sensible. Viene en tercer término la *penetración esencial* o *metafísica* de la realidad, en la cual trata el hombre de entender lo que esta última «es» en sí misma, y no tan sólo de explicarse cómo se nos aparece; la cual penetración puede ser más o menos directa y conceptual (metafísica en sentido estricto, «filosofía primera») o indirecta y metafórica (poesía metafísica). Trátase, volviendo al lenguaje kantiano, de una aspiración hacia la intelección nouménica de la realidad. No otro fué el empeño de Schelling, de Novalis, de toda la especulación romántica acerca de la Naturaleza.

Basta lo expuesto para advertir que, de los tres géneros de la intelección, caben dos versiones, una «científica» y otra «poética». Pero esa intelección de la realidad, sea científico o poético su modo, ¿es plenamente posible para el hombre? Y si no lo es de manera plena y satisfactoria, ¿deberá el espíritu humano conformarse con su propia limitación, o podrá esperar para sí mismo un estado, distinto del actual y terreno, en el que su ansia de entender el mundo alcance satisfacción íntegra y cabal? He aquí, en tal caso, una cuarta actitud intelectual ante el mundo: la *esperanza de una intelección esencial y plenaria*.

Recapitulemos estos primeros pasos de nuestra indagación. Frente a la realidad, hay poetas que se conforman con expresarla mediante la intuición sensorial pura, sea directa o metafórica la letra de esa expresión. Hay también, en el extremo opuesto, poetas que cantan su esperanza de un estado en el cual sea posible entender plenamente la realidad. Y, entre unos y otros, los que se lanzan a declarar líricamente sus personales conatos de explicación racional o de penetración metafísica del mundo. Tratemos nosotros de comprender, a la luz de ejemplos concretos, cada una de tales actitudes.

GARCIA LORCA, O LA INTUICION SENSORIAL DE LA REALIDAD

Tomemos la obra de García Lorca y escojamos al azar—fácil empresa—unos cuantos textos relativos al mundo visible. He aquí dos, procedentes del poema *La reyerta*:

*Las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como dos peces.*

.....
*Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.*

Como éstos, cien más, porque casi toda la obra poética de Federico García Lorca tiene como objeto la realidad sensible, de la cual quiere ser expresión directa o—muchas más veces—expresión traslaticia y metafórica. Lo cual nos plantea de manera inmediata el problema de la relación entre realidad de las cosas y la expresión metafórica de esa realidad.

Metáfora—del griego *metaphérein*, trasponer o trasladar—es toda expresión verbal traslaticia. «Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita», dice la Academia. Llamando «doradas hebras» y «hermosos cabellos» a los rayos del sol, Cervantes hablaba metafóricamente, y como él, aun cuando con menos énfasis, la madre y la novia actuales que llaman «sol»—«Eres un sol», suelen decir— a su hijo y a su galán. Así García Lorca. Ante la imagen de la sangrante herida que ha abierto en el cuerpo adversario la navaja de la pendencia, escribe el poeta, por vía de metáfora:

*Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.*

Entre los muy diversos problemas que plantea la expresión me-

tafórica—problemas metafísicos, lógicos, filológicos, estéticos, psicológicos—, enfrentémonos con estos últimos. ¿Cómo es y por qué puede ser «eficaz» la expresión metafórica? ¿Por qué la tácita equiparación semántica en ella contenida «actúa» incitantemente en el alma de quien la lee o la oye? En concreto: ¿por qué nos sorprende, nos sorprende y nos ilumina eso de llamar «muda canción de serpiente» al callado y viscoso movimiento de un goterón de sangre sobre la piel del hombre herido? Veamos, ante todo, lo que en nuestra alma pasa cuando leemos esa metáfora, e intentemos comprender por qué eso puede pasar.

Toda metáfora relativa al mundo sensible nombra tácita o expresamente dos realidades sustantivas, o dos cualidades, o dos procesos reales, entre los que se establece la relación metafórica. En este caso son nombradas dos realidades materiales: «sangre resbalada» y «serpiente». ¿Cómo es posible que cada una de esas dos expresiones sea referida traslaticiamente a la realidad designada por la otra? ¿Con qué derecho puede el poeta llamar «serpiente» al pesado deslizamiento de una gota de sangre? Un naturalista escuetamente atenido a lo que las cosas «son»—quiero decir: a lo que desde su punto de vista «parecen ser»—se escandalizaría contra esa libertad bautismal de nuestro poético descriptor. Pero si el lector sabe ser hombre ingenuo, además de naturalista, pronto advertirá un principio de razón en el proceder del poeta: la mutua traslación de aquellas dos expresiones verbales es posible porque las realidades que ellas nombran—«sangre resbalada» y «serpiente»—se asemejan en algo entre sí. No es difícil descubrir, en efecto, la existencia de un vago pero real parecido entre el lento e indeciso resbalar de la sangre venosa efundida y la cauta reptación de la serpiente. La creación y la intelección de una metáfora poética exigen en primer término—no se olvide—cierta sutil «ingenuidad» del espíritu.

El mutuo parecido de la sangre resbalante y de la serpiente, cuando una y otra se mueven, comienza a hacer posible en nuestro caso la operación metafórica del poeta. Pero éste no ha quedado ahí. Sobre esa primera metáfora, fundada en la intuición o en la imaginación de un movimiento, construye otra, más osada, consistente en la equiparación del movimiento visual (desplazamiento en el espacio) y el movimiento auditivo (melodía imaginaria): la resbalante caída de la gota de sangre es ahora «gemido»—«sangre resbalada gime»—, y la silenciosa reptación de la serpiente, «muda canción». El movimiento, nombrado como melódico

sonido, constituye el nexo de esta relación metafórica entre la sangre y la serpiente.

Dejemos, sin embargo, el problema que nos plantea la segunda metáfora, y prosigamos el análisis de la primera. La «sangre resbalada» es llamada ahora «serpiente». ¿Por qué? ¿Sólo, acaso, por el parecido entre el movimiento de una y otra? ¿Se agotan con ello el fundamento real y la eficacia psicológica de este enérgico tropo garcilorquiano? ¿Es el modo de su movimiento lo único por lo que pueden ser referidas una a otra la gota de sangre y la serpiente? No lo creo. El resbalar de la sangre derramada pone en el alma de quien lo contempla o se lo representa un hondo sentimiento ambivalente; un sentimiento que llamaré de vitalidad tanática o de mortal vitalidad. La vida animal lleva la muerte consigo, y nada como la fluencia de la sangre nos lo hace sentir, siquiera sea por modo turbio e inarticulado. Ver fluir un hilo de sangre sobre la piel de un hombre herido es descubrir súbita y nebulosamente que vivir sobre la tierra es ir muriendo; que, para decirlo con versos de Luis Rosales, la muerte, hora a hora,

*tiene sobre la carne
la clara valentía
del viento entre los árboles.*

Mas también la contemplación y la representación del movimiento reptativo de la serpiente suscitan en nosotros esa bifronte afección sentimental. ¿No es cierto que basta enunciar tal fenómeno para advertir su efectiva realidad en cada una de nuestras almas? La mitología—cuya honda significación psicológica no puede ser discutida, después de las investigaciones de Bachofen, Freud y Jung—viene en apoyo de este equívoco argumento sentimental y subjetivo. La serpiente aparece con enorme frecuencia como símbolo figurado en los mitos cthónicos o telúricos. El carácter a la vez mortal y vivificante de la tierra y sus profundidades queda eficazmente representado por el áspid, movable sin dejar la haz de la tierra, y a un tiempo viviente y letal. Para el griego antiguo, la palabra *phármakon* significaba, ambivalentemente, «remedio medicamentoso» y «veneno», y la mente helénica—al menos, en su período arcaico—no dejó de suponer la existencia de una misteriosa relación entre los *phármaka* o medicamentos y la serpiente, de lo cual son todavía testimonio los emblemas de la Medicina y de la Farmacia: el bastón y la copa con la serpiente enroscada. La ambivalencia entre lo letal y lo vital, entre la vida y la muerte, cuando de la vida animal se trata, es el fundamento real y psicológico de todas esas míticas equivalencias y transposiciones.

Se me dirá que el poeta García Lorca no debió de conocer esa larga serie de correspondencias mitológicas entre la serpiente y la pugna de vida y muerte que los fármacos, hechura vegetal de la tierra materna, suelen llevar en su seno. Es verdad. Pero también lo es que los verdaderos poetas dicen siempre en sus versos mucho más de lo que saben. La doctrina junguiana de los «arquetipos» o genéricas figuraciones del inconsciente colectivo hallaría una nueva prueba de su parcial validez en esa hermosa y sorprendente metáfora del poeta granadino.

Dicho de otro modo: para quien las pronuncia, las oye o las lee, las palabras significan siempre mucho más de lo que de ellas nos dice el Diccionario, y aun de lo que pueda decirnos cualquier hombre aislado, puesto en el trance de definir las. La definición, significado central y canónico de cada vocablo, lleva siempre en torno a sí, sin que nosotros lo sepamos clara y precisamente, una riquísima y difusa corona de significaciones posibles o de conatos de significación; y la genialidad del poeta metaforizante consiste en descubrirnos de modo bello y súbito—por ejemplo, llamando «muda canción de serpiente» al deslizamiento de un goterón de sangre—ese opulento plus de significación real que las palabras poseen, allende lo que de ellas declaran los diccionarios. ¿Hay, puede haber Diccionario capaz de establecer un nexo significativo entre el resbalar de la sangre derramada, el movimiento de reptación de la serpiente y la ambivalencia vital-letal de nuestros más primarios instintos?

No es posible eludir ahora una grave cuestión psicológica. Si las palabras significan para todos más de lo que de ellas sabemos de manera lúcida y articulada—«definiciones», solemos llamar a tales saberes—, y si la genialidad del poeta logra revelarnos, por vía de metáfora, eso que de modo pálido u oscuro late en nuestro interior—nuestra «oscura noticia» de la realidad, por usar una expresión poética de Dámaso Alonso—, ¿dónde y cómo existen en el alma de cada hombre todas las significaciones posibles y todos los conatos de significación de cuantas palabras sabe? Con otros términos: si en el orden del saber definitorio *no son* en modo alguno equiparables la sangre y la serpiente, ¿dónde radican y cómo se configuran esos saberes vagos y alusivos en cuya virtud *pueden ser* efectiva y eficazmente equiparadas tan dispares realidades? Surge aquí, como para cualquiera es obvio, el tema de las zonas paracoscientes de la intimidad humana, bien «subconscientes» o instintivo-somáticas, bien «sobreconscientes» o espirituales. La anterior alusión al «inconsciente colectivo», de Jung, muestra con suficiente

claridad el nexo entre la metáfora poética y la paraconciencia del hombre: en la indecisa linde que separa a la conciencia lúcida de la paraconciencia es, en efecto, donde levanta sus tiendas la falange de los poetas.

Los párrafos precedentes no son más que una leve introducción al problema de la psicología de la metáfora. He aquí una enumeración rápida de los temas que habrían de ser tratados, si la ocasión lo permitiese: 1.º Indole de la conexión metafórica. ¿Cuál es la verdadera naturaleza psicológica del nexo que la expresión metafórica establece entre sus dos términos extremos? 2.º «Nivel psicológico» de la metáfora: zona de la vida humana en que se produce la conexión entre los dos términos del tropo. 3.º «Fundamento» de la relación metafórica: real o convencional, sano o morbos. Metáfora poética y metáfora psicopatológica. 4.º «Valor objetivo» de la metáfora: las metáforas bellas e iluminadoras, frente a las torpes y confundentes. ¿Existe un criterio para discriminar el valor objetivo de una metáfora? 5.º «Ambito de validez» de la expresión metafórica: metáforas humanamente válidas; metáforas de validez meramente regional, por razón geográfica o histórica. 6. Psicología y ontología de la metáfora. Si el lenguaje establece la comunidad de las mentes en el ser, ¿de qué género es la comunidad creada por el lenguaje metafórico? ¿Cómo debe plantearse el problema de la *analogia entis* desde el punto de vista de la existencia y aun de la necesidad de la expresión metafórica? (1).

Volvamos a nuestro tema. Cuando el poeta quiere limitarse a expresar sensorial y sentimentalmente el mundo real, ¿cuál es la relación entre su poesía y la realidad? Creo que la respuesta tiene dos partes. La primera atañe al instrumento principal de esa relación: la metáfora. La realidad del mundo sensible está presente en el poema merced a las conexiones metafóricas establecidas por su autor entre los términos con que él nombra los diversos entes sustantivos, las cualidades y los movimientos que integran tal realidad. La segunda parte de la respuesta concierne al poder expresivo o significativo de la metáfora sensorial. ¿Cuál es, en último extremo, ese poder? ¿Hasta dónde llega la capacidad significativa de la expresión metafórica? No pensemos ahora en alguna metáfora determinada, ni sólo en determinado autor. Imaginemos, en cuanto ello nos sea posible, el conjunto de todas las metáforas usadas por todos

(1) Entre los dispersos y ocasionales escritos sobre la metáfora mencionaré aquí varios de Ortega y Gasset, a quien el problema de la expresión metafórica no ha dejado de preocupar desde su mocedad. Véanse, como prueba, sus ensayos «Renan» (*Obras Completas*, I, 448-451), «Las dos grandes metáforas» (*Obras Completas*, II, 379-392), «La deshumanización del arte» (*Obras Completas*, III, 372-375) y «Ensayo de estética a manera de prólogo» (*Obras Completas*, VI, 256-261). Sobre la metáfora poética ha publicado muy finas reflexiones A. Busuioceanu bajo los títulos de «Poesía y epifanismo» y «La verdad metafórica» (*Insula*, núms. 40 y 41, 1949). Remito también al libro *Poesía y realidad*, de G. Díaz Plaja, aparecido después de la composición de este ensayo.

los poetas de la historia universal, desde los que en Sumer modelaban trazos cuneiformes sobre la blanda arcilla, hasta los que hoy empuñan su cálamo estilográfico en Manhattan, en Saint-Germain-des-Prés o en el Café de Gijón. Así planteado el problema, la fórmula que da relativa conclusión a las desmedradas consideraciones precedentes podría ser enunciada así: la poesía de orden sensorial y metafórico—tal la de García Lorca—contiene a la realidad según la plenitud de las significaciones que la apariencia sensible de esa universal realidad puede ofrecer al espíritu humano. Con otras palabras: los sentidos y la imaginación creadora del poeta son parte inexcusable en la gran empresa que la Humanidad va cumpliendo a lo largo de su historia: la total y omnímoda humanización del mundo creado.

FRAY LUIS DE LEÓN, O LA ESPERANZA DE UNA INTELECCIÓN
ESENCIAL Y PLENARIA DE LA REALIDAD

Bien distinta es la actitud de Fray Luis de León frente al mundo sensible. De ese mundo no quiere sólo la apariencia; quiere la más cabal, íntegra y verdadera noticia acerca de su ser. Mas como no es dada a la mente del hombre terrenal ciencia tan satisfactoria, Fray Luis se entrega a desear—y a esperar—un estado de su propio espíritu, en el cual toda oscuridad y toda ignorancia desaparezcan. Las hermosas liras de la *Oda a Felipe Ruiz* son transparente expresión poética de ese anhelo.

Comienza el poema con una interrogación impaciente y ambiciosa:

*¿Cuándo será que pueda,
libre de esta prisión, volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo
contemplar la verdad, pura, sin duelo?*

Tres cosas ansia Fray Luis en lo más íntimo de su alma de poeta y de hombre: salir de este modo terreno de la vida, que él considera como angosta prisión; ascender a lo más alto del cielo y contemplar desde allí, exento de privación y molestia, «sin duelo», la verdad pura. En la mente de este agustino renacentista perdura, hecho ya carne cristiana, el viejo sentir de los órficos y pitagóricos acerca del cuerpo humano: *soma, sema*, «tumba es el cuerpo». De esa limitadora tumba o prisión ha de volar el espíritu hasta lo más excelso e inmaterial del empíreo, entendido, a la manera tolemeica, como «última esfera» o «rueda que huye más del suelo».

Y desde allí, «en luz resplandeciente convertido», nos dice el poeta, seguro ya de sí y de su futuro transmortal,

*veré distinto y junto
lo que es y lo que ha sido,
y su principio propio y escondido.*

«Lo que es»: la realidad presente; «lo que ha sido»: la realidad pretérita; «su principio propio y escondido»: la oculta causa primera de la realidad. Pero ¿cómo entiende todo esto la mente de Fray Luis? Su respuesta poética es un juliovernesco viaje a través del universo, concebido éste según los cánones de la cosmología antigua. Ese viaje imaginario acontece de abajo arriba y en cinco etapas. La primera concierne a *la tierra*, reino del elemento más pesado e inferior:

*Entonces veré cómo
la soberana mano echó el cimiento
tan a nivel y plomo,
do estable y firme asiento
posee el pesadísimo elemento.
Veré las inmortales
columnas do la tierra está fundada,
las lindes y señales
con que a la mar airada
la Providencia tiene aprisionada.
Por qué tiembla la tierra...*

Una segunda etapa descubrirá a ese descomunal sediento de visión los secretos del *agua telúrica* y de sus varios movimientos:

*por qué las hondas mares se embravecen;
dó sale a mover guerra
el cierzo, y por qué crecen
las aguas del Océano y descrecen.
De dó manan las fuentes;
quién ceba y quién bastece de los ríos
las perpetuas corrientes...*

Pasa a continuación el viajero a la atmósfera o reino del tercer elemento, el *aire*:

*de los helados fríos
veré las causas, y de los estíos;
las soberanas aguas
del aire en la región quién las sostiene;
de los rayos las fraguas;
dó los tesoros tiene
de nieve Dios, y el trueno de dó viene.*

Aquí se interrumpe la narración del anhelado viaje inquisitivo,

y llegan las tres espléndidas lirás en que Fray Luis describe el espectáculo de una tormenta de primo estío en el campo castellano o salmantino. La experiencia del poeta, más de una vez viajero por los altos caminos de Castilla, le permite brindar a sus más inmediatos lectores—campesinos de tierras del Duero—un intermedio sabiamente dramático :

*¿No ves, cuando acontece
turbarse el aire todo en el verano?
El día se ennegrece,
sopla el gállego insano,
y sube hasta el cielo el polvo vano.
Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente;
horrible son conmueve,
relumbra fuego ardiente,
treme la tierra, humillase la gente.
La lluvia baña el techo,
envían largos ríos los collados;
su trabajo deshecho,
los campos anegados,
miran los labradores espantados.*

Viene, tras este intermedio proceloso, el cuarto trecho de la ascendente peregrinación : la esfera astral, el mundo de los planetas y las estrellas. Estaba nuestro curioso peregrino en la atmósfera :

*Y de allí levantado
veré los movimientos celestiales,
así el arrebatao
como los naturales,
las causas de los hados, las señales.*

No carece de interés observar la contraposición que establece Fray Luis entre los movimientos astronómicos «arrebataos» (los de los cometas) y los «naturales» (los de los planetas y las estrellas «fijas»). La mente del cosmógrafo se halla todavía inmersa en el saber antiguo; mas ya parece preludear la fecunda distinción mecánica de Galileo entre los dos movimientos rectilíneos principales : el *moto violento* y el *moto naturalmente accelerato*. La interpretación matemática del adverbio «naturalmente», obra del gran pisano, hará nacer la mecánica moderna. También cabe advertir en la letra del poema la perduración de la creencia en las señales astrológicas. Fray Luis, como casi todos los hombres de su tiempo, admite una relativa acción de los astros sobre el destino de los hombres (2). Y sigue el poeta, siempre orientado por la cosmología antigua :

(2) Acerca de las creencias astrológicas durante el Renacimiento, véase el libro de Cassirer *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig, 1927.

*Quién rige las estrellas
veré, y quién las enciende con hermosas
y eficaces centellas;
por qué están las dos Osas
de bañarse en el mar siempre medrosas.*

Un texto de la *Exposición del Libro de Job* nos da la clave de estos dos últimos, extraños versos. Inspirado en Virgilio—*arctos Oceani metuentes aequora tingui* (Georg., I, 246)—, Fray Luis ve a las dos celestes Osas separadas por la Serpiente, e incapaces de tocar la superficie marina en su aparente movimiento nocturno (3). A esta esfera astral pertenece el Sol, hontanar del calor y la vida terrestres, y sede del cuarto elemento, el fuego. Fray Luis, virgiliano de nuevo,

*—Veré este fuego eterno,
fuente de vida y de luz, dō se mantiene;
y por qué en el invierno
tan presuroso viene,
por qué en las noches largas se detiene—*

no se conforma sino penetrando en los últimos arcanos de la realidad solar.

Entramos, por fin, en la quinta etapa del viaje. La ávida imaginación del poeta le hace asistir contemplativamente a la sublime calma del empíreo, esfera inmóvil y extremada—la «rueda que huye más del suelo»—donde habitan las ideas y los espíritus angélicos y bienaventurados:

*Veré sin movimiento
en la más alta esfera las moradas
del gozo y del contento,
de oro y luz labradas,
de espíritus dichosos habitadas.*

Aquí terminan la excursión celeste y el poema. Fray Luis de León, su autor, nos ha hecho conocer con él otro modo de la re-

(3) Dice así ese fragmento de la *Exposición del Libro de Job* (Fray Luis de León, *Obras Completas Castellanas*, B. A. C., Madrid, 1944, pág. 962):

*Aquí va dando vueltas la Serpiente
grandísima, a manera de un gran río
por entre las dos Osas reluciente;
las Osas, que en la mar nunca el pie frío
lanzaron...*

La conexión entre *Oda a Felipe Ruiz* y la *Exposición del Libro de Job*, ha sido bien estudiada por Oreste Macrí (Fray Luis de León. *Poesie. Testo criticamente riveduto, traduzione a fronte, introduzione e commento*. Firenze, 1950, págs. 174-182). Lo que Oreste Macrí no menciona es que uno y otro verso, el de Virgilio y el de Fray Luis, aluden inequívocamente al bellissimo mito de la ninfa Calisto.

lación entre la poesía y la realidad. La realidad del mundo—quiero decir: una visión esencial y agotadora del mundo sensible—está ahora presente en el texto poético «en esperanza». Puesto que no puede entender lo que la realidad es en sí misma, allende su mera apariencia, el poeta canta su esperanza de un estado en el cual llegue a conseguir esa anhelada intelección total (4).

ENTRE GARCÍA LORCA Y FRAY LUIS DE LEÓN

¿Es posible una actitud poética intermedia entre la intuitiva y sensorial de García Lorca y la esperanzada e intelectiva de Fray Luis de León? ¿Cabe expresar *sub specie poeseos* la explicación racional y la intelección metafísica de la realidad? Y en tal caso, ¿cómo esa realidad está presente en el poema? Estas urgentes interrogaciones proponen a la inteligencia el tema de la relación entre el conocimiento científico y el conocimiento poético de la realidad. Estudiemos, pues, siquiera sea por modo sumarisimo, las tres principales actitudes adoptadas frente a él.

I. Actitud positivista. Para muchos de los hombres de ciencia educados en el positivismo, y más aún para los rudos positivistas no científicos, la expresión poética es objeto de enemistad cordial, cuando no de cínico o velado menosprecio. La poesía sería una de las manifestaciones de la situación «mítica» del espíritu humano —la más primitiva, según el esquema historiográfico de Augusto Comte—y, relativamente a la presunta «razón» de la ciencia, constituiría una verdadera y monstruosa «sinrazón». Desde el punto de vista de la relación del poema con la realidad (5), lo más que cabe, dentro de la visión positivista del mundo, es discriminar las «verdades positivas» que puede aquél contener, bajo la fronda ociosa de sus poéticas «falsedades». No en vano lord Bacon, venerado precursor del positivismo, declaró vitandos para el pesquisidor de la verdad los *idola fori*, las convenciones verbales que los poetas inventan, y acepta luego el común de las gentes; y en ese pensamiento de Bacon debió de inspirarse Harvey para escribir la sentencia que antes cité.

Sólo siendo secuaz y expositor del filósofo o del hombre de ciencia podría lograr su justificación histórica el poeta, una vez iniciada la etapa «positiva» de la historia universal. La poesía se convierte así en humilde sierva del saber científico: *poesis ancilla noe-*

(4) Fray Luis de León aspira, frente a la realidad del mundo, a la pura *evidencia* intelectual e intuitiva. Quevedo, en cambio, expresa en su poesía la esperanza de una *posesión* integral de esa realidad sensible.

(5) Esto es, no contando su posible valor estético o lúdico.

seos. Así lo entendió Zola, cuya «novela experimental» no es otra cosa que una versión literaria del «método experimental» del fisiólogo Claudio Bernard; y ésa fué, bien lejos del positivismo decimonónico, la relación entre el gran poema cosmológico del romano Lucrecio y la filosofía natural del griego Epicuro. Con su hermoso decir, el poeta debe enseñar a las gentes la ardua y descubridora ciencia del sabio.

II. Actitud romántica. La mentalidad romántica, tan exaltadora de la intuición genial y de la espontaneidad del espíritu, propendió a confundir ciencia y poesía, en orden a su posible valor para el conocimiento humano de la realidad. «Los doctos en ciencia natural y los poetas han hablado siempre un solo lenguaje y han mostrado ser una sola familia», escribía Novalis en *Los aprendices de Sais*. No desconoce el pensador romántico la diferencia entre un tratado de mecánica celeste y una colección de poemas líricos sobre el firmamento; pero, movido por su visión historicista de las cosas—pocos serán ya los que ignoren la conexión entre romanticismo e historicismo—, interpreta esa diferencia como un suceso transitorio en trance de extinción definitiva. «No se quería admitir—había enseñado Goethe—que la ciencia tuvo su origen en la poesía; no se tomaba en consideración que, después de un período de transición, ambas podrían volver a encontrarse amistosamente en un plano más elevado y para su mutuo provecho» (*Zur Morphologie*). Así, por su parte, Friedrich Schlegel (6), y así, en pleno positivismo, Flaubert: «*Plus il ira, plus l'art sera scientifique, de même que la science deviendra artistique; tous deux se rejoindront au sommet, après s'être séparés à la base.*» Tales de Mileto y Empédocles, sabios antiguos, fueron a la vez poetas y hombres de ciencia; y después de un ocasional divorcio entre la poesía y el conocimiento científico, esa venerable unidad en el saber del hombre está volviendo a ser, por modo más alto y esclarecido, indefectible patrimonio de la mente humana.

No todos los románticos se conformaron equiparando la poesía y la ciencia y esperando el advenimiento de su renovada y definitiva conjunción. Algunos, más celosos de su propio oficio poético, o acaso más irritados contra la progresiva vigencia social del hombre de ciencia—*irritabile genus* es el de los vates, según tradicional sentencia—, denostaron con vehemencia la validez del conocimiento científico y la creciente destrucción de la belleza del mundo que ese conocimiento parece acarrear. Coleridge presentó a la ciencia

(6) «Todo arte debe hacerse ciencia, y toda ciencia, arte» (*Kritische Fragmente*, 115).

como la fea antítesis de la poesía; Keats, en un famoso brindis, maldijo a Newton, aniquilador de la belleza del arco iris; Edgar Allan Poe apostrofó a la ciencia natural en versos tan agresivos como delicados:

*¿No fuiste tú quien separó a las náyades de su agua,
y a los duendes del verde césped, y me robaste a mí
el sueño estival bajo el tamarindo?*

Románticamente concebida, la poesía se trueca en adelantada y mentora del conocimiento científico de la realidad. No de otro modo puede entenderse la considerable influencia de Novalis sobre los médicos y *Naturphilosophen* del Romanticismo alemán, o el proceder de Oersted, que inició sus experimentos electromagnéticos seducido por la romántica visión schellinguiana del universo.

III. Frente a los positivistas y a los románticos, ¿cabrá una actitud superadora e integrativa? Obsérvese que no digo «intermedia», sino «superadora» e «integrativa». No resisto la tentación de copiar, malamente traducido a nuestro romance, el soneto en que un excelente poeta inglés, Walter de la Mare, postulaba hace tres decenios esa tercera actitud:

*Vi cómo la dulce poesía miraba con aflicción
a la peluda ciencia, que hociaba en la grama;
la pobre poesía, en efecto, debe pasar por tal camino
en su larga peregrinación hacia el paraíso.
Gangueaba, gruñía y chillaba la ciencia, picada por las moscas,
tostada, curtida por la intemperie y, ¡ay!, miope,
por fuerza sometida a husmear de cerca
sus pobres y dispersos rincones al aire libre.
Mas la poesía bajó con buen ánimo
y pronunció su nombre con voz suave y clara;
se inclinó sobre la ciencia, acariciándole el excesivo hocico;
refrescó su sed con rocío; restregó sus ojos
hasta dejarlos puros y libres; y al fin pudo reír de alegría, viendo
en aquellas grises profundidades el azul de sus propios ojos (8).*

El autor, poeta, no recata su visión «filopoética», valga la expresión, de esa coincidencia radical entre la poesía y la ciencia: la ciencia es peluda y larga de hocico, la poesía ligera y gentil. Pero no es esto lo que ahora importa, sino la azul condición de unos y otros ojos. Aun no siendo iguales el ojo del hombre de ciencia y el del poeta, algo los hermana entre sí. El problema es

(7) *Sonnet to Science*. Véase a este respecto el libro de Ralph Brinckerhoff Crum (*Scientific Thought in Poetry*, New York, 1931) y el de Alexander Gode-von Aesch (*Natural Science in German Romanticism*, trad. esp., Buenos Aires, 1947).

(8) «The Happy Encounter», en *Poems*, London, 1920 (cit. por A. Gode-von Aesch).

saber en qué consisten la semejanza y la diferencia entre esos dos órganos visivos.

Frente a las cuestiones intelectuales, unos prefieren las alusiones bellas y otros exigen razonamientos concluyentes. Muy a sabiendas de que voy a displecer a entrambos gustos, debo dar término a esta ya larga marcha de aproximación—a ello queda reducida, a la postre, toda mi galopante reflexión anterior—enumerando sobria y velozmente varias de las proposiciones a que puede ser reducido nuestro constante problema: el problema de la vidriosa relación entre la poesía, la ciencia y la realidad. He aquí la serie de tales proposiciones:

1.^a El objeto primario de la expresión poética y de la expresión científica—la realidad, el orbe de «lo que es»—es el mismo para el poeta y para el hombre de ciencia. Por muy abstracto o irreal que parezca ser el contenido de un poema, su punto de partida será siempre la experiencia vital de su autor; es decir, una impresión humana de la realidad. No hay duda: cuando Vicente Aleixandre, valga su alto ejemplo, escribe:

*Yo vi dibujarse una frente,
frente divina: hendida de una arruga luminosa,
atravesó un instante preñada de un pensamiento sombrío.
Vi por ella cruzar un relámpago morado, vi unos ojos
cargados de infinita pesadumbre brillar,
y vi a la nube alejarse, densa, oscura, cerrada,
silenciosa, hacia el mediatundo ocaso sin barreras,*

es evidente que sus versos se refieren, ante todo, a la imaginación de un cielo anubarrado y tormentoso. El meteorólogo y el poeta se hallan ahora ante una y la misma realidad. En este sentido, toda poesía, hasta la llamada «pura», es poesía realista.

2.^a El poema y el documento científico pueden contener, en principio, los mismos elementos descriptivos de la realidad: imágenes directas, metáforas, conceptos racionales, intuiciones metafísicas. Gerardo Diego habla así a la tierra primaveral, renaciente y recreada después de su invernal soledad:

*De tus prodigalidades
han vuelto a nacer los cuerpos,
las almas, nubes y sueños.
Y otra vez la hormiga existe,
y el límite, y la distancia,
lo posible y lo infinito.*

¿Quién dudará de que las palabras «límite» y «distancia» significan ahí, entre otras cosas, lo mismo que en las descripciones

geodésicas de la realidad terrestre? ¿Quién despojará a los vocablos «posible» e «infinito» de su riguroso sentido metafísico, aun cuando la intención de quien ahora los ha escrito diste mucho de hacer filosofía primera?

3.^a Difieren esencialmente, en cambio, la intención del poeta y la del hombre de ciencia frente a la realidad, así como el *órganon* o instrumento de que uno y otro se valen para apresarla y expresarla. Sea sensorial o racional el poema, su autor se propone siempre *recrear* la realidad—volver a crearla dentro de sí mismo—y *humanizarla* plenamente, mostrando lo que para él y para muchos o todos los hombres significa. «Diríase—ha escrito Ortega—que llevamos dentro toda futura poesía, y que el poeta, al llegar, no hace más que subrayarnos, destacar a nuestros ojos lo que ya poseíamos» (9). Ahora bien: eso que el poeta subraya en nosotros es una partecilla de lo que la realidad «puede ser» para el hombre, y de ese modo logra humanizarla. Cuatro sencillos y sutiles versos de Pedro Salinas, escritos luego de hacernos saber que no se fía de las rosas de papel (artificio, puro artificio humano), ni de la rosa verdadera (naturaleza, fatalidad sobrehumana)

—De ti que nunca te hice,
de ti que nunca te hicieron,
de ti me fío, redondo
seguro azar—

nos esclarecen nuestra peculiar situación de hombres actuales—nuestro niētzscheano *amor fati*—frente a las vicisitudes del propio y personal destino de cada uno de nosotros. El hombre de ciencia, en cambio, aspira a *dominar* intelectualmente la realidad que le es dada y a *prever* las mudanzas que en ella sobrevienen. La recta previsión del resultado a que condujo el experimento de Michelson y Morley pertenecía esencialmente a la teoría de la relatividad; y, como en éste, en cien casos más. En el conocimiento científico no importa, como en el poético, lo que la realidad «puede ser» para el hombre, sino lo que esa realidad «es» y «va a ser». De ahí la índole del *órganon* expresivo a que respectivamente apeplan uno y otro: el poeta debe recurrir a la metáfora multimodal, y el hombre de ciencia, que puede y aun tiene que comenzar muchas veces usando metáforas, se ve necesariamente obligado a convertirlas cuanto antes en conceptos y leyes (10).

(9) «Estafeta romántica» (*Obras Completas*, III, 16).

(10) «La poesía es metáfora; la ciencia usa de ella nada más», escribió Ortega («Las dos grandes metáforas», *Obras Completas*, II, 379). En rigor,

4.^o Puesto que la realidad es la misma ante el poeta y ante el hombre de ciencia, pese a la esencial diferencia entre uno y otro, esa diferencia no excluye, antes exige, la mutua y complementaria ayuda del conocimiento científico y del conocimiento poético, en orden a la humana intelección de la realidad. Pero tal cooperación no puede hacerse efectiva más que a través de una visión metafísica—más o menos «científica» o «poética»—del mundo real. Mientras la ciencia sea «pura ciencia» y la poesía «pura poesía», necesariamente predominará la diferencia entre ellas. ¿De qué modo podrían ser complementarios y coadyuvantes, en la tarea de entender humanamente la realidad del fuego, el poema *La hoguera*, de Luis Felipe Vivanco,

—Manos que, de tan ávidas, no encendieron el fuego,
ya están ardiendo pródigas, transparentes, doradas—

y la *Historia de una llama de bujía*, de Faraday? En cambio, una ciencia metafísica y una poesía metafísica—o bien: una ciencia y una poesía «puras», pero metafísicamente interpretadas *a posteriori*—, por necesidad se ayudarán en la tarea de penetrar intelectivamente en el ser del mundo real. Quien sea capaz de descubrir, por ejemplo, el significado metafísico del poema *Más allá*, de Jorge Guillén, habrá corrido buen trecho en el empeño de comprender una posible versión parmenidiana de la ontología y de la antropología filosófica; y nadie menor que Martin Heidegger (11) se ha lanzado a la empresa de enriquecer nuestro conocimiento ontológico de la existencia humana interpretando metafísicamente la poesía de Hölderlin y Rilke. La interrogación inicial de esta dual y aunadora pesquisa deberá ser siempre la misma: ¿cómo tienen que estar constituidas la realidad de las cosas y la mente

una y otra *usan* de la metáfora, mas con intención diferente. La obra de Ortega contiene un amplio y brillante elenco de reflexiones sobre el conocimiento poético: «Meditaciones del Quijote» (*Obras Completas*, I, 380 y sigs.), «Estafeta romántica» (*Obras Completas*, III, 13-24), «La deshumanización del arte» (*Obras Completas*, III, 371-33), «Espíritu de la letra» (*Obras Completas*, III, 577), «Ideas y creencias» (*Obras Completas*, V, 398-401). Una lectura de todos estos textos mostrará al lector en qué sigo al común maestro y en qué me aparto de él. Hace ya muchos años, Calvin Thomas («Poetry and Science», *The Open Court*, III, 1889) trató de precisar las relaciones entre la poesía y la ciencia analizando la segunda versión del *Wanderer Nachtslied* («Canción nocturna del caminante»), de Goethe. Para Thomas, una y otra hallan su materia prima en el mundo de los fenómenos reales. Cuando alguien siente curiosidad por saber algo de esos fenómenos, hace ciencia; cuando establece relaciones entre su propia personalidad y la realidad observada, hace poesía.

(11) Véanse, a tal respecto, sus ensayos *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (München, 1937) y «Wozu Dichter?», éste en *Holzwege* (Frankfurt, a. M., 1950).

humana para que de aquélla haya podido decirse lo que el hombre de ciencia y el poeta dicen? La respuesta mostrará, ineludiblemente, el modo como la palabra científica y la palabra poética, cada una a su modo, patentizan y definen los seres y el ser del mundo creado.

El poeta, cantor de lo que es, vive en constante y cambiante comercio verbal, espiritual, con la realidad universal. Muchas veces queda el canto en la sobrehoz visible de las cosas; otras alcanza su más secreta entraña entitativa. ¿Cómo accede el cantor hasta ella? ¿Cómo llega a ser el mundo, cuando le ha transfigurado el verbo del poeta? Quede para otra hora el conato de una torpe respuesta conceptual. Hoy, amigos, nos limitaremos a oír dos testimonios subjetivos acerca de esta visión poética del ser. Uno se mueve en el dominio de la definición; el otro, en la región del cántico. Poesía es, reza el primero, «el ritmo de la creación vibrando a través de la tierra en la palabra humana. Un camino de Dios, entre tantos que la complejidad del caos necesita...» (12). El segundo, más sentimental que metafísico, dice así:

*Nos das la mano en un momento
de afinidad posible, de amor súbito,
de concesión radiante,
y a tu contacto cálido,
en loca vibración de carne y alma,
nos encendemos de armonía,
nos olvidamos, nuevos, de lo mismo,
lucimos un instante alegres de oro (13).*

Ha escrito un eximio filósofo actual que «la palabra es la casa del ser». Si el contacto esclarecido de nuestro espíritu con el ser de la realidad creada trae consigo, siquiera sea fugazmente, esa lúcida embriaguez, ¿no habrá que llamar «ánfora del ser» a la palabra, este grande, este inmerecido obsequio de Dios?

(12) J. Maragall: *Elogio de la poesía*, en *Obras Completas*, Barcelona, 1947, pág. 827.

(13) Juan Ramón Jiménez: *Criatura afortunada*, en *Verso y poesía para niños*, Puerto Rico, 1936.