TRES APUNTES SOBRE POESIA

I - La poesía natural

«No hay poema si no hay realismo interior.»

La frase que cito, tomada del manifiesto que he denominado *Intrarrealismo* (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 «intrarrealismo» 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 Schlegal 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)

reintegran una misma humanidad y conforman lo idéntico. La divisa real de la historia, dada por Schopenhauer: *Eadem, sed aliter,* legitimiza el «hombre sobrehistórico» de Nietzsche.

III. La «gran negación»

No hay que olvidar uno de los requisitos determinantes para la formación de toda *égrégore:* un poderoso choque emotivo. El propio Pierre Mabille identifica la más simple creación de *égrégore* en la pareja hombre-mujer. Otro ejemplo, más vasto y complejo, de entidades colectivas como *un sistema coherente que jerarquiza todos los valores humanos,* son las civilizaciones. Pero el acento recae —insístase en ello— en el hecho real de una comunicación del orden de la emoción y de la sensibilidad. Es pues la orientación emotiva la que rige el **«estilo» de la comunidad**. De este modo ha de ser definida la característica de *égrégore,* en tanto que «ser viviente». Todo grupo humano, asimismo, tiene que ser mantenido por «corrientes emotivas frecuentes». Ahora bien, el carácter puramente subjetivo de cada función psíquica normal en la máquina humana (pensamientos, sentimientos, sensaciones) actuando sin descriminación en sus respectivos procesos, provoca el despilfarro de energías centralizadas en la conciencia objetiva. Es así como hay que comprender el término *objetivo* pronunciado legítimamente por Daumal. Para ello sería necesario comprender (ante todo), por qué las trompetas de Jericó derribaron las murallas. Porque lo que salía de las trompetas era *música objetiva.* Desde Beethoven, desde la aparición del «genio» en Occidente, todo nuestro arte es subjetivo. Pero la poesía impersonal ha sonado ya en la conciencia objetiva de algunos hombres. En la época romántica se rendía culto al genio, esa enfermedad («aun para presentar al genio no lo han sabido hacer, desde hace quinientos años, sino como un doliente», Nietzsche). De igual modo, en los tiempos de Carlyle-Emerson se rendía culto al héroe en sus diferentes formas; por ejemplo, Goethe, como escritor. No sólo la noción de genio está hoy superada, sino que hasta «*el poeta-poeta* es ya una especie desaparecida» (Dionys Mascolo). Lo que sí es urgente entre los hombres es el desarrollo de las facultades hasta alcanzar la medida terrestre del hombre integral, ese *homo totus* buscado por los alquimistas mucho antes que fuera soñado por Marx. «*Ars totum requirit hominem*» (el arte requiere el hombre por entero», exclama el alquimista arcaico. He aquí el imperativo general de la expresión humana (bajo todas sus formas) que se encuentra implícito en las dos consignas igualitarias de Marx («Transformar el

mundo») y de Rimbaud («Cambiar la vida»). Todos sabemos que estas célebres fórmulas de conjuro contra la alienación espiritual del hombre, la cual le impide expresarse plenamente, ofrecen una invitación a la lucha activa por el alcance de la «verdadera vida». Y en el Segundo Manifiesto de Breton se considera esta perspectiva revolucionaria que comienza por el lenguaje, es decir «la expresión humana», siendo el problema de la acción social «una de las formas de un problema más general» de la lucha por la *vraie vie.*

Volviendo a la afirmación «iniciática» de Daumal bajo la cual se hace patente la gratuidad y el absurdo de escribir un poema sin una cierta exigencia básica (la «objetividad»), conviene recordar también la condición desdeñosa de la escritura en los surrealistas, cuya escritura exigente suprime los «momentos nulos» de la vida y prefiere «la poésie au besoin sans poèmes». ¿Para qué se escribe? Breton responde: «On publie pour trouver des hommes, rien de plus.» La inutilidad de la escritura lo mismo que la negación del genio individual es un sentido moderno que los surrealistas proclamaron gritando: «¡Nous n'avons pas de talent!».

Resumiendo: el fin de la poesía personal, el fin de los genios pequeños y grandes, el fin de la cultura burguesa de alienación, hace posible la aparición de la contracultura. Contra-la-cultura normal, ortodoxa de nuestra sociedad *antropoémica,* surge la comunidad emocional (energética) de la «Gran Negación», esto es, de la filosofía del No-Saber internacionalizado, que se anuncia con la creación de un *ethos estético,* proclamando *un nuevo cielo y una nueva tierra en el* proyecto original de la contracultura. ¿Quiénes integrarán esta «grande religión del no-saber» puesta en valor por Lévi-Strauss? No ya los clásicos «malditos» recuperados por la estructura, sino aquellos *excluidos* como desplazados, marginales. El niño en primer lugar y, junto al niño, todo el resto unificante y unificador del comportamiento humano que no tiene cabida en el sistema del *adulto* exclusivo: el loco, el héroe, el chamán, el indio, el etnólogo, el «pueblo simple», los amantes, el delincuente asocial, el inadaptado, los *hippies,* los estudiantes contestatarios, y toda la masa de sufrientes de los *bajos fondos* de la sociedad capitalista. He ahí la gente *disponible* para el surgimiento democrático de una comunidad poética fundada en un cambio social radical y no racionalizado. A ello me refiero en mi texto inicial del APO (Atelier de Poésie Ouverte), creado en Amiens en 1968 y que titulo *Taller de poesía.* Helo aquí:

«Sueño comunicarme con todos. Una especie de *jazz* de negro-espiritual, de "cante jondo". Que un montón de palabras que expresan algo más que el buenos días de los hombres en la mañana de los días

nos conduzca al borde del ansia colectiva, esta fraternidad popular. Ved: el aplauso de cualquier público ante cualquier espectáculo logrado, implica el homenaje que los espectadores ofrecen a los "autores-actores-juego". Suprimid este favor, esta aquiescencia, esta benévola colaboración; entregaos totalmente. Para que esto se realice, será necesario también "suprimir" al artista, emanciparlo de la necesidad del aplauso, del éxito, de la recompensa, del reconocimiento. No hay nada acabado, perfecto, definitivo: todo es ya conocido, archiconocido, dado y repetido. El lenguaje se modifica sólo un poco. Continuamos mostrando, produciendo. Buscamos en el paroxismo de lo original la "cosa nueva", pues el hombre exige su alimento.

¿Qué es el público? Una colectividad ambigua, despersonalizada, caprichosa; en una palabra, un niño mimado. Ya se habla del no-público. Para mí el no-público está configurado por todos los hombres y todas las mujeres sin ingenuidad. Pensemos ahora en la probable existencia del neo-público. ¿Quién? Las masas telúricas a punto de comunicar con todos los ecos artísticos del sueño colectivo reflejado en la pluralidad de formas de la actividad creadora. Un gran folklore viviente. En el arte, hoy asistimos al nacimiento de nuevas formas que dejan entrever una especie de wagnerianismo. Sin duda, el jazz va a la cabeza de las transformaciones y de las metamorfosis del espíritu contemporáneo: el estilo *funky* de Charles Mingus; el esoterismo de Sun Ra, que afirma: "Seré el primer artista que se realice a sí mismo sobre otro planeta".

¿Y vosotros, los que deseáis continuar con los pies en la tierra?»
CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80 AMIENS, France).

EL VERSO 20 DEL «CANTAR DE MIO CID»

Una nueva perspectiva

A primera vista las interpretaciones del verso 20 del *Cantar de Mío Cid,* propuestas por Amado Alonso *(RFH,* 1944, VI) y Leo Spitzer *(RFH,* 1946, VIII), parecen excluirse mutuamente. Cada crítico cree estar más próximo a la intención del juglar y al significado del verso. Es muy posible, sin embargo, que ambos estén más o menos equidistantes de una interpretación que confirmaría los esfuerzos de cada