

Deslinde 1

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Mayo-Agosto de 1968

Arte y no-arte

Leopoldo Zca: Presentación

Jorge Alberto Manrique: ¿Arte o no-arte?

Adolfo Sánchez Vázquez: De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte

Ida Rodríguez: La crisis creativa

Alberto Dallal: No-arte y arquitectura

José Antonio Alcaraz: ¿No música?

Sergio Fernández: Los peces ¿Es arte una novela actual?

Carlos Horacio Magis: Una vez más la "cuestión palpitante"

Miguel Sabido: La "acción" justifica al "no teatro"

nam



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
Aparece cada cuatro meses

Director
Leopoldo Zea

Secretaria
Rosa Krauze

Consejo de redacción
Luis Villoro
Rosario Castellanos
Jorge Alberto Manrique
Margo Glantz

Deslinde

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Año I. Número 1. Mayo-Agosto de 1968

Sumario / *Arte y no-arte*

- Leopoldo Zea *Presentación* 3
Jorge Alberto Manrique *¿Arte o no-arte?* 5
Adolfo Sánchez Vázquez *De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte* 12
Ida Rodríguez P. *La crisis creativa* 30
Alberto Dallal *No-arte y arquitectura* 41
José Antonio Alcaraz *¿No música?* 49
Sergio Fernández *Los peces ¿Es arte una novela actual?* 54
Carlos Horacio Magis *Una vez más la "cuestión palpitante"* 64
Miguel Sabido *La "acción" justifica al "no-teatro"* 73

Varia

- Artes Plásticas *Jorge Alberto Manrique* 81
Música *Stockhausen y la forma Raúl Cosío* 83
Ciencias Políticas y Sociales *Abelardo Villegas* 84
Cine *Jorge Ayala Blanco* 86
Palabras al margen *Luis Rius* 88
De Yuria *Jaime Sabines* 89

UNA VEZ MÁS LA "CUESTIÓN PALPITANTE"

Carlos Horacio Magis

*Siempre pondrán mala cara
Sancho, el cura y el barbero,
pero para
los locos es el sendero.*

J.R.J.

Muchas veces, a solas, me he entretenido imaginándome la cara de los académicos del "buen gusto" ante los primeros avances de la literatura romántica; y también la de los mismos románticos, muy poco después, frente a las novelas de Galdós y de Zola. Sospecho que el retintín, el asombro o el compungido "requiem" por la literatura debieron haber sido muy semejantes con motivo de la insolente rebelión de Darío quien negó con el mismo énfasis tanto la solemne pedantería de los naturalistas como el impudor sentimental de los románticos. Y aquí no termina la historia: ¿cuál habrá sido el gesto de los lectores y el de los críticos "consagrados" hechos ya a la temperancia de los matices y a la combinación de armonías musicales y al decorativismo suntuoso y delicado cuando les salieron al paso Lugones con su *Lunario sentimental* y Apollinaire con sus *Calligrammes*?

El juego podría seguir indefinidamente, tanto hacia adelante como en visión retrospectiva. Pero muy pronto resultaría cansador ya que este vaivén entre *rechazo* y *adhesión* es, en gran parte, la historia misma de la literatura. Al fin de cuentas es una tensión paralela a la que existe entre

conservadorismo y *renovación* que es el estado natural de la literatura y quizás la fuente secreta de su vida misma. "Tradicición y originalidad" están en la génesis de todo auténtico movimiento nuevo, de toda nueva obra con sabor a vida.

Claro está que la situación no es tan simple, y que de hecho se dan rupturas violentas. Rupturas que en su momento parecen grietas abismales; pero que andando el tiempo terminan por verse menos profundas. Por esto, Octavio Paz al querer situar la poesía mexicana contemporánea habla de una "poesía en movimiento" (o lo que para él es lo mismo, de una "poesía en rotación"), y afirma:

La tradición moderna es la tradición de la ruptura. Ilusoria o no, esta idea enciende al joven Rubén Darío y lo lleva a proclamar una estética nueva. El segundo gran movimiento del siglo se inicia también como ruptura: Huidobro y los ultraístas niegan con violencia el pasado inmediato. El proceso es circular: la búsqueda de un futuro termina siempre con la reconquista de un pasado. Ese pasado no es menos nuevo que el futuro: es un pasado reinventado. Cada instante nace un pasado y se apaga un futuro.

Si revisamos atentamente las dos rupturas

citadas, veremos que por encima de las "novedades" existe un sistema expresivo, un modo de comunicación cuyas transformaciones son graduales, y mucho más cautas y coherentes de lo que parecen.

Sabemos bien que el modernismo nació del anhelo de fertilizar, de cambiar la poesía española, y que para lograrlo buscó el aporte de las últimas novedades de la poesía francesa. Nadie podrá negar que Darío y sus seguidores consiguieron lo que querían. Sin embargo, si analizamos uno de los grandes libros de Darío, *Cantos de vida y esperanza* (1905) pronto se advierte la presencia de un abanico de caminos poéticos diversos que sorprenden por su complejidad y riqueza. Algunos, también por su "novedad". Novedad dentro del estilo rubeniano, más no dentro de la literatura escrita en español. Caminos que bien mirados resumen casi toda la tradición literaria en lengua española, sólo que Darío supo imponerles un sello personal.

A riesgo de hacer interpretaciones muy personales, y de mostrar un panorama incompleto, creo que puedo señalar algunas líneas tradicionales, la mayoría de las cuales están presentes en la obra de nuestro poeta desde el comienzo de su revolución: en "Madrigal exaltado" campea todo el ingenio y el "oficio" de la *Gaya ciencia*, puesto ahora al servicio del juego verbal y la juguetona ironía. "Leda" hace que la poesía acentual (relegada desde hacía mucho tiempo a la lírica popular) reaparezca con nuevo prestigio. El rigor de la forma y el decoro de la expresión que apasionaron a los poetas del Renacimiento, se dan con igual eficacia y pasión semejante en los sonetos 1 y 2 de "Trébol". La tenta-

ción de poetizar todo el contorno que, es anterior a Darío, reaparece en "Allá lejos"; sólo que ahora es más moderna: está más cerca del objetivismo plano, prosaísta (de honda repercusión en la poesía posterior) que de la tradición didáctica neoclasicista, tanto como del afán plástico de los "tableau" parnasianos. Con "Introducción", "Canción de otoño" o "Dulzura del ángelus" vuelve a aparecer, más atemperado e intimista, el sentimentalismo. Ni siquiera las líneas más originales de *Cantos de vida y esperanza*: la "conciencia política" y el "interés por la realidad del hombre" son elementos nuevos en el cuadro general de la literatura hispánica. Lo que distingue a los ejemplos rubenianos de sus antecedentes y de las realizaciones posteriores que siguen tales vertientes, es que "A Roosevelt" es una *imprecación de corte romántico* (dicotomías irreconciliables y exaltación expresiva) que debe mucho —consciente o inconscientemente— al *Ariel* de Rodó (1900); en "Lo fatal", la *actitud meditatunda* rompe con la ascética de raíz cristiana para expresar un patético temblor existencial.

¿Y los primeros, importantes heterodoxos? Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig, Ángel Cruchaga Santa María, Enrique González Martínez, ¿no se ven acaso obligados, la mayoría de las veces, a pesar de sus esfuerzos por independizarse del gran maestro, a retornar a las fuentes mismas del movimiento? Claro está que éstas ya no son —no podían serlo— el mismo río. Con todo, en la segunda década del siglo, la poesía hispanoamericana se fue desarrollando como la actualización de las últimas sugerencias del genio poético de Rubén Darío, quien a su vez con la capaci-

dad y la intuición de un gran poeta había llamado, de un modo muy personal, la atención de los poetas sobre las líneas tradicionales de la poesía hispánica. Por mucho que en su momento, la poesía escrita entre 1905 y 1920 pareció la liquidación del modernismo, en el fondo no fue otra cosa que la reducción del abanico desplegado por la obra final de Rubén Darío, en una serie de haces en los cuales se fueron unificando las líneas poéticas más estrechamente emparentadas. El *sentimentalismo intimista*, la *vivencia existencial*, el *aprovechamiento de la resonancia supraconceptual de la palabra*, llegaron a constituir la piedra de toque de un NEORROMANTICISMO que por momentos se queda en el cálido "sencilismo" de Baldomero Fernández Moreno o Juana de Ibarbourou, María Enriqueta Caramillo, y por momentos explora una fuerte tendencia a la exaltación, la fantasía y un renovado "alocismo": Porfirio Barba Jacob, Alfonsina Storni, Delmira Agustini.

El *ingenio*, el *juego conceptista* y los *efectos acústicos* (equívocos, onomatopeyas, sonoridades inusitadas) y la *riqueza de imágenes* se reunieron como los procedimientos básicos y el fundamento de un prometedor IMAGINISMO que distingue la obra de Carlos López, Ricardo Güiraldes, Ezequiel Martínez Estrada, Ramón López Velarde, José Manuel Poveda, Álvaro Armando Vasseur.

La *reconciliación* con las cosas, todas las cosas, y con la lengua habitual como elemento de gran potencia estética, el *descubrimiento del mundo mísero* como una realidad penosa y no un elemento decorativo, el interés auténtico y profundo por la *rea-*

lidad sociopolítica, inspiraron una especie de "neonaturalismo", la POESÍA REALISTA, la cual llegó a anticiparse en algunos casos al "neopopularismo" español de la generación del 27. Los cultores de esta vertiente son Emilio Frugoni, E. Mario Barrera, J. Eustacio Rivera, Gabriela Mistral, Luis Palés Matos, Nicolás Guillén, Miguel A. Camino y el mismo Carlos López.

Finalmente, el gusto por las *formas de contención*, la *elegancia* y el *decoro expresivo*, junto con el recuerdo de la lírica antigua de "tipo tradicional" dieron pie a un "neoclasicismo", que mejor llamaremos TRADICIONALISMO, el cual animó la obra de poetas como Alfonso Reyes, Enrique Banch, Arturo Marasso, Ernesto A. Guzmán, Ismael López.

No cabe duda que esta segunda década del siglo fue principalmente un remanso, una manera de gastar la fortuna conquistada por Darío. No por eso podemos olvidar un fermento subyacente que está echando carnes para iniciar otra aventura, alistando las armas para una nueva subversión. Y hasta 1920 ó 1925, la poesía tiene sólo dos caminos: la "normalidad" y el "escándalo". Vale decir: seguir repitiéndose o rebelarse definitivamente. No es difícil comprender que la mayoría de los poetas jóvenes (no sólo en sentido cronológico) eligieron el segundo camino. Sobre todo después de las primeras conquistas con Vicente Huidobro a la cabeza.

Desde 1920, tenemos una nueva "ruptura", y el "escándalo" se desarrolla coherentemente a sus líneas inaugurales. La nueva "ruptura" tiene su derrotero inalienable; cada nuevo día un poema más sorprendente, más inusitado. Burlarse cada día

con más saña de los críticos y de los lectores reaccionarios. Pero esta nueva poesía, si bien hizo del escándalo su estado natural, nunca lo usó por el escándalo mismo, ni siquiera llegó a él como quien se deja conquistar por una moda. Pocas veces el poeta fue más serio y responsable, pocas veces luchó por un estilo que no fuera sólo "novedad" sino la respuesta más legítima al nuevo mundo, al nuevo estado de cosas, desencadenado por la primera gran Guerra Mundial como elemento catalizador. Sin embargo, si estudiamos a fondo esta poesía que buscaba ser absolutamente distinta a la poesía anterior, podemos comprobar que dejando de lado la proliferación de los "ismos", ha cambiado un tanto la lengua poética, quizás hasta la actitud frente a algunos problemas de la expresión poética, pero que la "vanguardia" no rompió el cordón umbilical con sus antepasados, sólo pudo llevar a sus últimas consecuencias la renovación interna del modernismo, revolución iniciada por el mismo Rubén.

La historia de la "vanguardia" se reduce a un proceso según el cual estrechan filas los elementos vigentes en la poesía de los años 1905 en adelante y hasta llegar casi a nuestros días. La historia de la vanguardia se reduce —en una desapasionada estratificación— a la aparición sucesiva de tres movimientos o estados (que muchos poetas superponen por la rapidez misma con que se dan) incoados en la poesía posterior al modernismo.

El ULTRAÍSMO (ya se le llame creacionismo, estridentismo o mundonovismo) no es otra cosa que una *fe mesiánica en la imagen*:

Hay dos artes: el arte de los prismas y

el de los espejos; éste derrocha la vida; aquél la interpreta y la vive. Los que quieren pasar por artistas en la inmóvil esterilidad de los espejos, podrán abstenerse de la lujuria vital de las metáforas; pero los que deseen crear nuevos estados de alma, penetrar en la feminidad felina de la vida, siempre entregándose y defendiéndose, éstos, quieran o no quieran, tendrán que seducirla y envolverla, lograrla por los atajos glorificados de promesas de la metáfora (Eduardo González Lanuza, 1925).

Como teoría parece novísima y está dicha con mañosa elegancia. Pero eso no salva al "ultraísmo" de una prolongación, todo lo audaz que se quiera, del imaginismo posmodernista.

El NEORREALISMO. Si bien es cierto que a fines del siglo XIX existió ya en la península una poesía de lo vulgar, lo diario y lo insignificante, un prosaísmo consciente que Dámaso Alonso ha estudiado en su *Poetas españoles contemporáneos* (Campoamor, Bartrina, Manuel Machado y Valle-Inclán), y que hacia 1910 algunos de los últimos modernistas imitaron a los simbolistas del final de su escuela (Laforgue, Samain, Coppée) todavía no podemos hablar de "neorrealismo". Quien nos dio no hace mucho, la clave de la "poesía realista" es Manuel Gálvez para explicar (¿o justificar?) un libro juvenil, *Senderos de humildad*, publicado por primera vez en 1909:

... si un libro de aspecto prosaico nos deja en el alma una melancolía suave, una sensación de vida lenta; si no evoca con eficacia seres y momentos de belleza moral y a la vez características; si nos hace soñar y nos emociona, será un libro poético y bello.

Pero en este caso se trata de una jus-

tificación retrospectiva de un libro de estilo superado. Neruda, el máximo creador y exponente de la "poesía realista" es más drástico en su concepción y definiciones. Para él el quehacer poético es "una absorción física del mundo". En 1935 publica su manifiesto sobre el sentido de la poesía. Esas líneas sí que explican suficientemente sus propios versos y justifican muchos de los que habrían de aparecer más tarde: las cosas en sí mismas, más aún si conservan el signo de su contacto con el hombre, son la mejor lección para el torturado (¿agotado?) poeta lírico. Para Neruda, la poesía es testimonio de lo humano, con olor a orines y azucenas, una poesía impura como la vida misma. Una poesía que registre la inevitable contaminación entre lo exquisito y lo innoble, entre los efectos vergonzantes y el altruismo, lo cotidiano y lo poético o extraordinario, el sentimentalismo y la vida práctica, el amor y el odio. Una poesía que registre sin mayores pretensiones de depuración estética, todo lo que constituye la contorsionada y ambigua vida del hombre, inclusive sus creencias políticas. Su manifiesto termina con una frase terminante: "Quien huye del mal gusto, cae en el hielo."

Ultraísmo y *Neorrealismo* parecen contraponerse como actitud del hombre-poeta. Mucho se ha dicho, llevado y traído sobre "poesía comprometida" y "poesía enajenada" o "estetizante". En esta dicotomía tan simplista se da una fatal contradicción interna: toda verdadera poesía implica un compromiso. Lo único que podemos (y estamos obligados) a distinguir es la "poesía-poesía" de la "poesía de compromiso" en la cual han caído alguna vez hasta los

mejores poetas, y, con demasiada frecuencia, el propio Neruda.

El tercer modo expresivo, el tercer estado de esta historia —cronológicamente el segundo—, el SUPERREALISMO, que debe ser tratado con mayor cautela en cuanto a sus antecedentes. Aun cuando a partir de los poetas románticos el "alogicismo" no es una novedad, la poesía "suprarrealista" significa un fenómeno nuevo tanto en cuanto modo de experiencia, como en cuanto modo de expresión: Según André Breton, el gran teórico del movimiento lo define como:

... automatismo psíquico, mediante el cual [el artista] se propone expresar verbalmente, por escrito, o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación o moral.

La definición es válida para explicar la técnica superrealista; pero no todo el arte del suprarrealismo ya que de hecho sus cultores, una vez logrado el material, seleccionan, depuran y reacomodan —al menos con criterio estético— toda esta producción "automática".

Si hacemos un poco de historia, el superrealismo es una escuela que trata de aprovechar algunas vías muertas como el "dadaísmo" o el "cubismo" por más que abominara de ellas. En definitiva, el superrealismo quiso poner un poco de orden en las letras francesas posteriores a la Primera Gran Guerra. De hecho lo consiguió: no se escribe un manifiesto sino cuando ya existe una base sobre la cual emitir una opinión o de la cual dar una explicación. Después del *Primer manifiesto* (1924) el suprarrealismo pareció la literatura del futuro, so-

bre todo en Europa; sin embargo el entusiasmo decreció muy pronto y sólo se mantuvo como un nuevo lenguaje de las artes plásticas. Sólo diez o quince años después de sus primeras manifestaciones logró tomar estado de "literatura". Actualmente, reaparece con intermitencias en la obra de algún nuevo poeta; pero ya no pretende erigirse en una interpretación "científica" del mundo —tal como pretendía Breton— sino que se conforma con ser un importante lenguaje poético, un excitante e intenso "modo de expresión" que da fe de una particular visión del mundo la cual ha sido ganada últimamente en buena medida por hondas preocupaciones esencialistas, y una marcada actitud existencial.

Mi revisión del proceso histórico ha hecho hincapié, quizás con demasiado énfasis, en la reelaboración de los elementos heredados y ha dejado a propósito, en la penumbra, los aspectos innovadores. El motivo de mi insistencia es el deseo de analizar la poesía actual frente a un nuevo grado de evolución de las líneas poéticas nacidas del modernismo, o frente a una "ruptura" profunda. En este segundo caso, conviene interpretar (hasta diríamos "medir") esa ruptura, no sea que de tan profunda haya puesto en crisis la propia naturaleza artística de la poesía. Esto es una "ruptura" que no sólo interrumpa la tradición literaria, sino que rompa con el arte mismo.

Evidentemente, la última cuestión, la más grave, no es gratuita ni ociosa. En los últimos tiempos se han producido fenómenos de tipo social, y han aparecido producciones literarias (literarias en su sentido más

amplio) que han desconcertado a muchos lectores y críticos.

En el primer caso, no hace mucho que Octavio Paz presentó, entre otros agudísimos problemas, la transformación de la literatura en "mercancía" (*Los signos en rotación*). Guillermo de Torre, cuyo "métier" de crítico y su conocimiento de las letras contemporáneas son innegables, se ha preguntado sobre la manera o mejor, la solución oportuna para que la literatura deje de ser patrimonio de una aristocracia sin que su futuro inmediato sea el de resultar reemplazada por los "comics". Eliot en sus meditaciones sobre la "función social" "de la poesía" es bastante pesimista con respecto al futuro del poeta, de los elementos poéticos y, por ende, con respecto a la poesía misma. Quizás estas actitudes, sobre todo la de Eliot, respondan a un concepto muy particular de lo que es poesía o de lo que debe considerarse como poesía; pero lo cierto es que el problema que ha sido nuestro punto de partida subsiste independientemente de los aspectos que interesen en particular a los críticos y teóricos.

En el segundo caso, buena parte de la poesía actual —desde el llamado "poema en prosa" hasta la "poesía concreta" —parece dispuesta a romper con todo o hasta casi todo lo que hasta hoy hemos tenido por verso, por poesía.

Cualquier solución *a priori* de estos problemas resultaría dogmática y por lo tanto no sería solución. Por ello me permitiré una digresión sobre cuestiones estéticas que nos dé un criterio seguro, o al menos firme y coherente, para juzgar si la poesía actual responde o no a las exigencias de la obra de arte.

Desde los clásicos griegos se ha venido discutiendo el "Ser" del arte, y por mucho tiempo dos posturas diversas disfrutaron, alternamente, de la adhesión general. De un lado tenemos la corriente platónica que interpreta el arte como obra de *imitación*, con *función utilitaria* (didáctica) y relativamente peligrosa por cuanto *excita las pasiones* y hace perder al hombre su su ecuanimidad cuando no sus virtudes. Del otro lado tenemos la corriente aristotélica que presupone la *recreación* (instauración de un nuevo orden entre las cosas), el *carácter libre*. (lo útil viene por añadidura y sobreabundancia), y el *valor catártico* (algo así como un purificador desahogo, o mejor dicho como una oportunísima sublimación). En síntesis cada una de las dos corrientes tiene premisas aceptables y premisas erróneas. No es aconsejable un criterio sincrético ya que lo más discutible de las dos tendencias es lo que les falta, aquello que no vieron.

Sólo con los idealistas nace realmente la estética en cuanto disciplina y llega a ocupar un lugar importante en sus meditaciones, tan importante como los propios resultados. En lo que nos concierne más directamente, la creación poética, se llegó a las siguientes conclusiones de fondo: 1. *Lo bello* es lo que *complace* sin la mediación de conceptos (especulaciones o explicaciones) y con *desinterés*. 2. Lo esencial del arte es la *libertad*. 3. El arte como los individuos (islotes que difieren esencialmente uno de otro y que si son de verdad seres superiores cada uno tiene su mundo personal fuera de toda norma, de toda lógica y de toda posibilidad de comunicación con los demás mundos personales), por la natu-

raleza del hombre, del creador es radicalmente *anormal, ilógico y hermético* (por no decir incomprensible). 4. La palabra poética por más que quiera sólo puede poner en evidencia esos tres caracteres fundamentales del arte que lo son también de la poesía.

Las conclusiones tercera y cuarta son ya del periodo posterior a Nietzsche lo cual explica perfectamente su tendencia a establecer la obra de arte como obra de seres totalmente superiores. Actitud que si bien no es nueva —ya la habían profesado los románticos— logra la coherencia casi perfecta de toda gran especulación. Tal como es de imaginarse la poesía contemporánea o muy poco posterior a estas especulaciones, el simbolismo y los movimientos que de él dependen se presentan como la expresión cabal de la poesía.

En el fondo, esta estética es la negación de sí misma en cuanto objeto y método de conocimiento: ninguna norma común entre dos obras de arte; ningún juicio de comparación; ningún criterio que, aplicable a la primera, pueda ser aplicable a la segunda; ninguna teoría crítica que pueda tener cabida en sus redes. Sin embargo, se habló de una *estética a posteriori*, es decir que el arte, aun siendo "anormal, ilógico e incomprensible", puede tolerar que los más inteligentes y más capaces de objetividad aclaren un poco, muy poca cosa, de los secretos de su magia interna a los lectores menos advertidos. Visto así, no se trata de una *estética* sino de una *Crítica artística*, y sobre todo, crítica explicativa, no valorativa, que en el caso de la poesía sería una limitadísima *Crítica literaria*.

Es de plano una postura extrema con grandes dosis de romanticismo; pero en

ella advertimos claramente la actitud que se encamina con paso seguro hacia la conciencia el arte que guió a los poetas desde fines del siglo XIX hasta no hace mucho. Hoy, de toda esta teoría de la *anormalidad* y la *singularidad*, todavía queda algo que sigue siendo vigente: la *libertad expresiva* sin la ilimitada "libertad del arte"; el *alógicismo*, especial herencia del romanticismo que han seguido practicando, como lenguaje poético, algunos de los poetas más razonadores; el *hermetismo* (no por el hermetismo como escuela, sino como un modo de evitar la "poesía fácil", y de obligar al lector a que él mismo se gane la posibilidad de comunicación; la *potencia creadora de la palabra*).

En los últimos tiempos, es Heidegger quien ha dicho lo más trascendental sobre poesía. Su pensamiento está en el fondo de todos los comentarios, aun los más originales, sobre el fenómeno poético. Su presupuesto fundamental es que la palabra cotidiana es sólo un "instrumento"; únicamente en *poesía*, sólo cuando esa palabra participa de la elaboración artística, "dice" algo. Por lo tanto, la creación poética es el heroico y misterioso proceso de poner en acto, de patentizar la verdad. Octavio Paz, teórico lúcido y poeta práctico es más concluyente aún, y quizás más claro para nosotros:

[El poema] Se trata de una experiencia que implica una negación —así sea provisional, como en la meditación filosófica— del mundo exterior. [...] la poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presenta como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y

de los significados, reino del silencio; pero igualmente, palabra en busca de la Palabra. (¿Qué nombra la poesía?, *Corriente alterna*).

Como el problema le preocupa desde hace tiempo, no hace mucho que nos había dicho ("Prólogo", *Poesía en movimiento*) con mayor ardor, si es posible, y mayor conciso:

El poema no significa pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura... La significación es cambiante y momentánea: brota del encuentro entre el poema y el lector.

Pues bien, ¿y qué es lo que ocurre con la poesía de hoy, con la poesía "en creación", aquella que en definitiva nos interesa más de cerca? Además del "escándalo" —cosa heredada—, ¿qué ha hecho de nuevo?

Los poetas actuales son lo bastante serios como para no conformarse con el mero asombro del lector o con la simple repetición de conquistas ajenas. Y si bien no podemos negar que en su obra hay mucho de tanteos, de pruebas, de experiencias que no siempre logran cabalmente el nivel de poesía, tampoco podemos negar que son honradas experiencias en busca de un modo de expresión legítimo, pleno y eficaz. Esta honradez por sí sola no hace al poeta, pero es que además de los meros ensayos están las conquistas serias. Y no me refiero aquí a los poemas logrados, sino al hecho fundamental de haber descubierto (gracias en parte a las revoluciones anteriores y a los teóricos contemporáneos) que *el poema no está hecho de palabras sino que es palabra*. En este sentido, el poema —igual que las voces— es la fusión perfecta de un *significante* (materia fónica) y de un *significado*

(forma conceptual). Una fusión tan importante y perfecta que más de una vez el significado termina por modelar el significante (las formas métricas o estróficas son el ejemplo más obvio), y éste a su vez genera un significado en muchas ocasiones (la *jitanjáfora* es el caso más conocido). Este aspecto de la realidad verbal, implícito en el pensamiento de Heidegger y en los comentarios de Paz, está el secreto de la poesía de hoy. Una poesía que, así como el arte no figurativo quiere eliminar todo lo que no sea estrictamente pictórico y plástico (v. gr.: anécdota, sentimentalismo, conceptos), quiere desembarazarse a su vez de todo lo que no sea la *palabra pura*, de todo lo que no emane inmediatamente de la palabra de por sí. Una poesía a la cual le repugna trabajar con significaciones parciales y procura conquistar con mucho de iluminación instantánea, casi mágica, un significado unitivo y total. Una poesía no para ser "entendida" al modo tradicional, ni siquiera para ser "sentida" como la más reciente, sino una poesía capaz de aprehender la realidad mediante la palabra escueta, la plabara que por sí misma puede ser me-

táfora o símbolo. Una poesía que sea "la encarnación en palabras".

Podemos o no estar de acuerdo con esta nueva estética; podemos o no, entrar en comunicación con el poeta; podemos o no, habernos desembarazado de nuestros gustos (¿hábitos?) artísticos. Pero no podemos honradamente negarle "a priori" el rango de *creación artística* a la poesía que se sujeta o se adhiere a este nuevo concepto.

Cualquier creación verbal con la que el poeta se proponga y logre hacernos conocer su visión del mundo, el sentido de su circunstancia, o simplemente la vivencia de su yo inmerso en ese mundo y en esas circunstancias, es poesía. Si esta creación verbal logra comunicarnos de manera sintética y fiel un *modo de experiencia*, ha logrado su objetivo, se ha realizado como *poesía* cualquiera sea el *modo de expresión* que elija. Y seguramente que de ese contacto entre el poeta y el lector, de esa comunión perfecta —en cuanto es posible la comunicación total de los estados de alma—, en ese poder que tiene el lector de transfigurarse y "hacerse otro" al apoderarse de otra conciencia, nace el misterioso mundo de las emociones que nos depara la poesía.