

EL DRAMA DE LA IMPOTENCIA CREADORA

Igitur: “C’est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l’Impuissance, son sujet, du reste, afin de me cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié. S’il est fait (le conte), je suis guéri; *Similia similibus*.” (Mallarmé).

José Manuel Losada Goya*

Universidad de Oxford

RESUMEN. En estas páginas se exponen algunos de los principales elementos que entran en acción cuando el poeta siente la necesidad de crear así como algunas dificultades que encuentra debido a factores de orden psicológico. El principal de ellos es la conciencia de un Ideal que encierra una paradoja: la constatación de que ha sido alcanzado pero que no puede expresarse sobre el papel. Autores como Baudelaire, Mallarmé y Rilke lo ponen de manifiesto. Al final esbozamos unas pautas de estudio en torno al símbolo que permitirían desarrollar de modo sistemático y por extenso cuanto aquí queda escrito.

RÉSUMÉ. L’on expose ici les principaux éléments qui opèrent lors du besoin de création ressenti par le poète. Simultanément, l’on aborde quelques difficultés d’ordre psychologique rencontrées par le poète. Les points essentiels sont la conscience d’un Idéal et le paradoxe qu’il suppose: la constatation d’avoir “vu” cet Idéal et l’impossibilité de l’exprimer sur le papier. Des auteurs comme Baudelaire, Mallarmé et Rilke sont de bons exemples pour montrer ce drame des poètes. A la fin l’on ébauche quelques principes d’étude autour du symbole qui, nous semble-t-il, permettraient de développer d’une manière systématique et approfondie ce que l’on annonce dans ces pages.

Las contingencias del genio

Partimos de que el genio no es capaz de desarrollarse como tal sin cesar. Apenas comienza a saborear las dulces ensoñaciones remanentes de su actividad, cuando se

* Profesor en la facultad de Lengua y Literatura Inglesas.

encuentra ya violentamente asaltado por la irónica esterilidad práctica. Subrepticamente su naturaleza humana se había visto envuelta en los primeros embates del desértico devenir; él no les había conferido una auténtica transcendencia. Pero ahora, una vez que ha sido abandonado por la expansiva felicidad de su demonio creador, constata con mayor fuerza dramática el abismo donde ha caído; un precipicio tanto más abyecto y despreciable cuanto más atractivo y amable era su pretérito tránsito creativo. ¿Cabe mayor invitación a la reconsideración sobre su propia esencia? De ahí que no nos extrañen aquellas digresiones poéticas que tantos genios literarios nos han dejado plasmadas. Innumerables, como lo fueron las coyunturas que hubieran de atravesar a su despecho, pongamos por caso, un Baudelaire, un Mallarmé o un Rilke.

La razón de todo ello está en que en el hombre, aun cuando su “imaginación creadora” –por utilizar un término acariciado por Poe, De Quincey y Baudelaire– no parezca conocer límites, sí está condicionado por la estructura del ser humano, de su esencialidad más radical. No se da en el género hominal una identidad entre la Palabra y el Ser, como pueda ser el caso de Dios; ni siquiera podemos encontrar una igualdad ecuacional entre la Palabra, la Carne y la Verdad, la cual sólo se da en Cristo. El hombre, aun cuando posee una entidad inconmensurablemente superior al resto de los seres –exceptuamos a los ángeles– verifica una cierta línea de demarcación más allá de la cual le está vedado pasar.

Que dicho límite sea temporal, circunstancial o espacial, es lo que ahora nos compete estudiar.

En efecto, la riqueza demoníaca nos permite acceder, siquiera brevemente, a gozosos instantes de apreciación exquisita y de producción vitalizadora. En ellos el poeta se adentra en un nuevo mundo donde, más allá de la pesadez y opacidad consuetudinarias, le es dado relacionarse íntimamente con el misterio universal. Adquiere así una agudeza visual que “filtra” las esencias más preciosas, aquéllas que sólo tienen morada en el mundo de lo ultrasensible, de lo “ligeramente transparente”. Desgraciadamente, no puede el poeta “prolongar a su voluntad la visión doble: su tiempo es el de «una pulsación arterial», como define y mide Blake la equivalencia temporal nuestra de dicha visión / tempus. Tratar de extenderla equivale a corromperla, lo cual es exactamente lo que hacen las gentes «religiosas», añadiendo nuevas formas al universo de la muerte, cuando tratan de convertir la experiencia mística en actividad moral deliberada”¹.

Dato importante, pues, es esa aceptación de la “pulsación arterial” a la que se encuentra sometida la actividad creadora. Es un condicionamiento que, independientemente de su carácter positivo o negativo, se yergue ante nuestra consideración de manera inapelable. Podrá el poeta colaborar con estos instantes felices, exprimirlos en su vivificadora sustancia y catalizarlos en la fragua de su alquimia; pero provocarlos

1. William Blake, *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia y de experiencia*, prólogo de Luis Cernuda, Madrid: Visor, 1983, p. 21.

artificialmente conlleva serios peligros, entre ellos el de adu­lterarlos irremisiblemente hasta convertirlos en pura deliberación: de ahí a la carencia de sensibilidad poética no hay más que un paso.

A pesar de lo cual, algunos poetas no han resistido a la tentación, tan vehemente era, de suscitar de modo mecánico o por reacción psicofisiológica esos momentos. De Quincey, en sus *Confessions of an English Opium Eater*, y Baudelaire en su *Un mangeur d'opium*, proporcionan una posible tabla de salvación para cuantos fueran víctimas de semejante coyuntura. Pero la escapatoria que por esta vía se pretendía ofrecer pronto acababa revelándose inadecuada, y los poetas reconocían de nuevo la imperativa necesidad de admitir las limitaciones de su naturaleza; sin duda alguna podrían así aprovechar con mayor fruto superiores instantes de inspiración:

Le Poison

Le vin sait revêtir le plus sordide bouge
D'un luxe miraculeux,
Et fait surgir plus d'un portique fabuleux
Dans l'or de sa vapeur rouge,
Comme un soleil couchant dans un ciel nébuleux.

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes,
Allonge l'illimité,
Approfondit le temps, creuse la volupté,
Et de plaisirs noirs et mornes
Remplit l'âme au delà de sa capacité.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli de mon âme sans remords,
Et, charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort!²

Al margen de la coordenada temporal, el poeta debe tener también en cuenta las circunstancias que rodean toda producción artística. Pueden éstas ser de índole políti-

2. Charles Baudelaire, "Spleen et Idéal", in *Les Fleurs du Mal*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961 (1971), p. 46.

co, social, científico, etc. Efectivamente, al desarrollarse en medio de otros hombres, quiéralo o no, el poeta ha de considerar la evolución y las tendencias que ellos experimentan. No es éste el lugar para adentrarnos en el estatuto social del poeta, pero sería una falacia ignorarlo; equivaldría a considerarlo inmunizado a todo tipo de agente externo que pueda ejercer una cierta interacción. Lejos de ello, la específica densidad estructurante de su substancia formal, no hace nula la continuada influencia osmótica del mundo circundante.

Buena prueba nos dispensan las continuas aseveraciones de tantos grandes que alzaban una queja displicente contra la incontrolable avalancha cientifista y mecanicista de finales del siglo XVIII y principios del XIX. No se refería a otra cosa Shelley cuando escribía:

El espíritu humano jamás hubiese podido, a no ser por la intervención de esos agentes excitadores, despertar a la imaginación de las ciencias más groseras, ni a esa aplicación del razonamiento analítico a las aberraciones de la sociedad, que ahora se intenta exaltar sobre la expresión directa de la facultad inventiva y aun de la creadora.

Poseemos más sabiduría moral política e histórica de la que sabemos reducir a la práctica; poseemos más conocimientos científicos y económicos de los que pueden acomodarse al justo reparto de la producción que ellos multiplican. La poesía en estos sistemas de pensamiento está oculta por la acumulación de hechos y de procedimientos de cálculo. No faltan conocimientos respecto a lo que es más prudente o mejor en moral, en gobierno, en economía política, o al menos a lo que es más prudente y mejor que lo que ahora practican y soportan los hombres. Pero podemos decir: “No me atrevo a esperar lo que quisiera”, como el pobre gato de la fábula. Nos falta facultad creadora para imaginar lo que conocemos; nos falta impulso generoso para realizar lo que imaginamos; nos falta la poesía de la vida; nuestros cálculos han ganado la delantera a nuestra facultad de concebir; hemos comido más de lo que podemos digerir. El cultivo de aquellas ciencias que han ensanchado los límites del imperio del hombre sobre el mundo exterior ha circunscrito proporcionalmente, por falta de la facultad poética, los límites del mundo interior; y el hombre que ha esclavizado los elementos permanece esclavo también³.

En otros términos, el cultivo de la poesía nunca es más deseable que en los períodos en que, por exceso del principio egoísta y calculador, la acumulación de los materiales de la vida externa excede al poder de asimilarlos a las leyes internas de la naturaleza humana. El cuerpo entonces llega a ser pesado en exceso para el espíritu que lo anima⁴.

3. Percy B. Shelley, in *Defensa de la poesía*, Barcelona: Península, 1986, pp. 56-57.

4. *Ibid.*, nt. de p. 58.

Es bien conocido el odio visceral que Blake sentía por estas teorías y “artes mecánicas”. Si damos crédito a sus escritos, había leído *A Philosophical Inquiry into the Sublime and the Beautiful*, de Burke, *The Advancement of Learning*, de Bacon, el *Essay Concerning Human Understanding* y los *Discursos* de Reynolds; sin duda se puede suponer que conocía además los *Principia Mathematica* de Newton. Mas todas estas lecturas no le condujeron sino a una mayor repulsa del racionalismo y el cientifismo que imperaba entonces⁵; y Goethe acertaba a remachar: “Saber mucho o demasiado perjudica a la creación”⁶.

Era ésta una reacción lógica contra el abuso que, aun inconscientemente, supone tal avalancha de conocimientos: en última instancia, éstos acaban encorsetando el espíritu creador y le impelen a tomar derroteros harto ajenos a su objetivo. De ahí la anorexia que observamos en tantos poetas. No es el caso de un Víctor Hugo o un Goethe, cuya cosmovisión, lejos de resentirse ante la modernidad, succiona su quintaesencia para ponerla al servicio del quehacer político. Pero no podemos extrañarnos de tantos otros, como Blake o Shelley, que lanzan furibundas y desconfiadas miradas a los apotegmas newtonianos de la nueva era: no es esto sino un arma defensiva, pantalla que el genio creador levanta para guarecerse a su abrigo y preservarse de ingerencias perjudiciales.

Trabajo, ilusión y desengaño

No deja de llamar la atención ese tipo de reflexiones de aquéllos que sostienen que la creación poética es instantánea e innata. No es cierto: que haya mayor o menor proclividad, facilidad y coyunturas favorecedoras, no lo ponemos en duda, pero el trabajo es preciso –dejamos ahora de lado la escritura automática del surrealismo que, no casualmente, prácticamente ningún poeta español llegó a admitir. Con palabras de Blake, recordaremos a este respecto que “para adquirir la visión doble hay que impulsar al intelecto, ejercitarlo en la acción, forzar la visión hacia adentro, no hacia fuera, y así entra el místico en la eternidad”⁷. No podemos aquí hacer abstracción del resumen que Javier del Prado hace sobre la inspiración según la celeberrima *Antología de la poesía española contemporánea* de Gerardo Diego⁸:

5. Vid. Luis Cernuda, prólogo a *Matrimonio del Cielo y el Infierno. Los Cantos de Inocencia. Los cantos de experiencia*, op. cit., pp. 14-15.

6. Citado por Henri Peyre, *Qu'est-ce que le symbolisme?*, Paris: Presses Universitaires de France, 1974, p. 16.

7. Op. cit., p. 21.

8. Madrid: Signo, 1932. El libro de Javier del Prado Biezma lleva por título *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1993; vid. pp. 43-67. Sí haremos abstracción, en cambio, de la nota 11: es decir, no la recogemos aquí, pero invitamos al lector a leerla por su irónica lucidez.

Para algunos de nuestros poetas, el origen de la voz poética sigue siendo aún un misterio, aunque este origen, que Cernuda nos presenta así: “origen y finalidad, siguen tan misteriosos hoy, naturalmente”, puede ser formulado de diferente manera.

Nos encontramos aún con los poetas que creen o que fingen creer en una cierta presencia metafísica en el acto creador: Rubén Darío habla de la “virtud demiúrgica” de la palabra que “lo contiene todo”. Domenchina habla de “inspiración o numen”, de “delirio poético o profético”, Moreno Villa de “un estado de gracia”, sin precisar la naturaleza y el origen de dicha gracia; Lorca se declara “poeta por la gracia de Dios o del Demonio”, para corregir inmediatamente, “y por la gracia de la técnica y del esfuerzo” (p. 47).

El resumen de Javier del Prado prosigue, pero nos hemos detenido aquí porque nos parece que comenzamos a penetrar en lo que nos interesa; más aún si leemos la nota 7 a pie de página: “Lorca es el único que formula de manera tan contundente la dualidad problemática del acto poético –inspiración y fabricación–, heredada del tercer romanticismo (Vigny, Baudelaire)”. Interesante aclaración que resalta lo que arriba decía Blake y que con gran agudeza defiende Baudelaire: de igual manera que Machado, quien rehusaba todo tipo de caos poético⁹, el gran poeta y crítico francés desarrolla –sin duda alguna siguiendo las huellas de Poe– una auténtica teoría sobre la tenaz labor del poeta laborioso que sube afanosamente, dejándose a jirones su carne entre los riscos, hasta escalar esa montaña en cuya cúspide se encuentra con Mallarmé.

En breves líneas resumiremos los puntos esenciales que defiende Baudelaire. En primer lugar, clama contra todo lo que suponga aferramiento al caos, cosa que ejecuta mediante un cuidado ponderado de todos los detalles. Seguidamente substituye el azar por una ley, la de la unidad del origen por fin reencontrada: con palabras de Vigée, diremos que la imaginación en acto impone a sus objetos un orden y una necesidad prácticamente científicos¹⁰, lo cual queda expuesto de modo palmario en esta frase: “Rien n’est plus impertinent ni plus bête que de parler à un grand artiste [...] des obligations qu’il peut avoir au dieu du hasard. [...] Il n’y a pas de hasard dans l’art, non plus qu’en mécanique”. Más adelante, en otro de sus estudios, se muestra sensible a “ce sentiment de l’ordre qui met chaque trait et chaque touche à sa place naturelle et n’omet aucune nuance”¹¹. De estas frases se desprende que la imaginación creadora, al mismo tiempo medio y fin de la creación poética, no es un asunto de *dilettantismo*, no es ni siquiera, remacha el mismo Baudelaire, “un simple savoir-faire, ni même un acte

9. Vid. Eugenio Frutos Cortés, *Creación poética*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1976.

10. Vigée, “La conception de l’imagination créatrice chez Baudelaire”, *L’Art et le démonique*, XX *Essais critiques*, Paris: Flammarion, 1978, p. 123.

11. *Œuvres complètes*, ed. de Y.-G. Le Dantec, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, pp. 621 y 1034.

spécifique de la conscience, mais le pouvoir fondamental de mainmise sur le monde, l'acte même par lequel l'esprit *évoqué* s'investit dans le chaos des phénomènes visibles, qu'il ordonnera pour la première fois, agissant désormais à l'intérieur de sa nature". Bien es cierto que posteriormente el mismo Rimbaud dirá "Je me suis reconnu poète", pero este saberse elegido no es sino el resultado de una enorme amplitud y profundidad de lecturas, allá por los años de la Comuna y antes, cuando iba en busca siempre de "cosas nuevas"¹².

Tras esta breve digresión nos será permitido retomar la *Antología* que comentaba Javier del Prado; parcos por lo general, la mayoría de estos poetas arriba mencionados apenas enuncian vagas alusiones al trabajo secreto de la mente y la pluma. Cuando emiten juicios al respecto, siempre van en este sentido: frente a la "aptitud" de algunos, "Domenchina pone el trabajo; Larrea [¡oh, paradojas del surrealismo español!] habla de «acto voluntario»; Lorca, ya lo vimos, es poeta «por la gracia de la técnica y del esfuerzo», y Guillén, a la situación inefable del *estado de gracia*, cuya realidad niega —«No hay más poesía que la realizada en el poema»—, le opone «el cuerpo poético que ningún milagro atraviesa»¹³.

Por lo tanto, inspiración y trabajo; trabajo e inspiración se coadyuvan de manera íntima para producir la obra de arte poética.

Sin embargo, el momento de la impotencia creadora acaba por llegar, inexorable, fatalmente. Éste fue el mayor drama interior que vivió el mismo Baudelaire. En esos nefastos instantes, los preciosos elementos de la vida sensible parecen desvanecerse extenuados; se diría que caen desplomados sobre sí mismos. Privados de la energía irradiante que los sostenía —pensemos en la irresistible vehemencia de un Wagner o un Delacroix— y los orientaba hacia un porvenir exaltador, sufren ahora una paralización aplastante. Lejos se encuentra esta paralización de su correlato místico, donde inmo-

12. De intento hemos hecho alusión al trabajo poético en Baudelaire, lo cual no supone que otros autores, como el mismo Rimbaud, también hayan desarrollado en cierta medida estas ideas; baste como muestra esta frase "Je serai un travailleur" que Brunel comenta como sigue: "La notion de travail est alors très ambiguë. Elle le sera encore dans *Une Saison en Enfer (L'Éclair)* —[vid. también su carta a Demyen fechada el 28 agosto de 1871]. (...) Il écarte donc l'idée de tout travail régulier et n'accepte qu'une activité d'appoint qui lui permettrait de se consacrer à son seul travail, la poésie. (...) Ce sera en se dévouant véritablement à la Société ou, mieux, comme le précisera la lettre du 15 mai à Demyen, en se «charg[eant] de l'humanité» [qu'il deviendra] un nouveau Prométhée (...): «Le poète est vraiment voleur de feu». (...) La «poésie subjective» [referencia que Brunel hace aquí a otro párrafo de la carta a Izambard] est ce qu'un individu fait pour sa seule satisfaction personnelle. (...) La «poésie objective» est ce qu'un individu fait ou crée et qui le dépasse: elle est «Action», pour reprendre cette fois un terme de la lettre à Demyen. Si l'on poussait à la limite l'argumentation très serrée de Rimbaud dans la lettre à Izambard, on pourrait donc dire: la «poésie subjective» (...) est un faux travail; la «poésie objective» (l'Action du vrai poète, du nouveau Prométhée) sera le vrai travail", *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris: Honoré Champion, 1983, p. 63 et sq. Más aún cabría decir a propósito de Valéry, de su prolongado silencio que no era sino la originalidad de quien se abandona con abnegación al estudio del trabajo poético sin buscar a cambio ninguna compensación.

13. Del Prado, op. cit., p. 49.

lismo suponía paroxismo apoteósico. Muy al contrario, aquí incluso el tiempo se estanca, la luminosa ensoñación del mundo se eclipsa dando lugar a las tinieblas, al vacío, al tedio baudeleriano y a la infelicidad. El campo queda así abonado para la depresión forzada, sepulcro donde apenas encuentran aire puro los inquietos pulmones de la actividad creadora; pronto la crisis respiratoria deriva en asfixia acelerando el desenlace. Si el eudemonismo fugitivo, ligado a la actividad de la imaginación, desaparece, si la energía neumática súbitamente viene a faltar o se agota en el exceso mismo de su manifestación explosiva¹⁴, el alma creadora se desmorona: sólo queda el yo exangüe, pero para testimoniar el triste desvanecimiento que conduce a la muerte afectiva.

Puede ocurrir en ocasiones que el poeta, en un momento de lucidez, se aperciba del peligro que continuamente se cierne sobre él. Su memoria le recuerda entonces cuanto hubo de soportar en aquellos instantes de ludibrio; los mecanismos de defensa saltan repentinamente y compone el poeta un poema de tipo afrodita que, si no le inmuniza contra el momento fatídico, sí lo predispone como un analgésico:

LA MUSE VÉNALE

Ô Muse de mon cœur, amante des palais,
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées,
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées,
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?

Ranimeras-tu donc tes épaules marbrées
Aux nocturnes rayons qui percent les volets?
Sentant ta bourse à sec autant que ton palais,
Récouteras-tu l'or des voûtes azurées?

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de cœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire¹⁵.

¿No hace otro tanto Verlaine cuando apostrofa con vehemencia a su corazón para que cante “des *Te Deum* fantastiques”?

Vigée ha descrito admirablemente bien cómo se concreta esta ausencia súbita de la actividad creadora: “El fracaso de la imaginación conlleva un quebramiento entre lo

14. Vid. Baudelaire, *Un mangeur d'opium*, pp. 516-517, y *Le Confiteur de l'artiste*, p. 284.

15. “*Spleen et idéal*”, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, loc. cit., p. 14.

percibido y lo concebido, entre la imagen (positiva o imaginaria) y la idea que debía simultáneamente alzarla y nacer para acceder a la conciencia del fondo mismo de la vida sensible hecha significativa y luminosa. (...) Cuando la «reina de las facultades» abdica, el paso de los pensamientos y de los sentimientos profundos a la conciencia ya no se efectúa mediante «un movimiento elástico y ondulado» a través de «los materiales almacenados» por el juego de una potencia universal que «contiene la inteligencia de todos los medios y el deseo de adquirirlos».

La transición de lo concreto a lo abstracto, de lo vivido a lo reflexionado, se hace ahora entre «precipitaciones y sacudidas» y según un ritmo «brusco y roto» que disgusta a la verdadera poesía lírica. Lo percibido ha perdido su función insignificante y reveladora de la interioridad; la imagen sugestiva que contenía a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y al mismo artista, se ve substituida por la simple yuxtaposición de lo visto inerte y de lo pensado rígido, demasiado deprisa, conceptualizado como para conservar, en su brote, el estremecimiento de la vida¹⁶.

Por su parte, bien sabe Baudelaire que el resultado de esta burda pignoración no puede ser tan positivo: aceptar semejante trueque equivale a desvirtuar en gran medida la esencia misma de la inspiración; de ahí que irrumpa el amargo desengaño: el poeta se siente postergado a una vil función, la de contentar al vulgo cual burdo “saltimbanque à jeun”.

El gran poeta postsimbolista que fue Rilke, también optó por los emblemáticos saltimbanquis. No es mera casualidad, debido sin duda a la connotación negativa que subyace bajo este símbolo. En ayunas, padecen calladamente el artificio de que son víctimas:

¿Pero quienes *son* ellos, dime, los ambulantes, esos un poco
 más fugaces aún que nosotros mismos, a quienes, de un modo insistente,
 desde muy pronto
 los retuerce una –por amor *a quién, a quién*–
 voluntad nunca satisfecha? Sino que ella los retuerce,
 los dobla, los entrelaza y los agita de un lado para otro,
 los lanza y los vuelve a coger; como de un aire
 engrasado, más liso, bajan y se posan
 en la alfombra gastada, más delgada
 por su eterno brinco, esta alfombra
 perdida en el universo¹⁷.

Son para Rilke estos saltimbanquis “el fruto no logrado de un árbol estéril”¹⁸; algo así como el resultado de ese acoplamiento hermafrodita que se nos describe más adelante:

16. Op. cit., p. 129.

17. Rainer María Rilke, *Elegías de Duino*, ed. de Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra, 1987, elegía V, p. 86, v. 1-10. “Los ambulantes: los saltimbanquis ambulantes son aquí según J. Steiner, un símbolo del ser humano, especialmente del artista”, anota Barjau.

18. Barjau, op. cit., p. 93.

...En torno a esa
mano de almirez, el pistilo, el que ha sido tocado por
el propio polvo florido, fecundado de nuevo
para el fruto aparente de la desgana, de su
desgana nunca consciente, brillante con la más fina
superficie de aparente, ligera sonrisa¹⁹.

¿Qué puede brotar de tan abyecta fecundación? Como Baudelaire, Rilke es consciente de la falacia que se está realizando en su interior. Imaginémos la escena: unos espectadores que contemplan al saltimbanqui dando saltos si cesar. Banal, podría antojársenos. No obstante, la intensa carga emocional no puede ser mayor. Porque el saltimbanqui es el mismo poeta: el que hace múltiples cabriolas sin llegar a saciarse; porque sabe dónde está el Ideal, pero tampoco ignora lo arduo que es alcanzarlo en este mundo.

Es muy significativo el recurso a la sonrisa. En Baudelaire, ésta viene bañada en sollozos, sollozos cuyo ardor sólo el poeta experimenta: “Et ton rire trempé de pleurs qu’ou ne voit pas...”; es pues, una sonrisa exterior, aparente, idéntica a la de los saltimbanquis de Rilke.

Existe, no obstante, una diferencia capital. Si en “*La muse vénale*” de Baudelaire el poeta asume sumisamente su destino, en la quinta elegía de Rilke atisbamos un reflejo de esperanza. Verdadero gozne del conjunto poético, esta elegía sirve de punto de apoyo alrededor del cual pendulan las restantes. Hasta ahora todos los esfuerzos se habían revelado inútiles, incluso nefastos. Aquí se produce el giro copernicano; por primera vez osa el poeta dirigirse al Ángel con una enternecedora petición:

Y sin embargo, a ciegas,
la sonrisa...²⁰

¡Ángel! oh, tómala, arráncala, la hierba medicinal de flores diminutas.
Haz un jarrón, ¡guárdala!

No somos ajenos a todas las transmutaciones que semejante aspiración lleva consigo. Una de las más importantes es que en adelante quedan definitivamente constituidos dos mundos. Si antes “el mundo de lo interpretado” se ingería resueltamente en “el mundo de la contemplación”, en adelante no dudaremos de la distinción fundamental que entre ellos existe. Por primera vez la comunicación entre el poeta-hombre y el Ángel –ahora con mayúscula, como prefiere apostrofarlo Rilke en esta ocasión prometedor– no ha acarreado consecuencias irreparables. Lo que antes habría signifi-

19. V. 20-25. “Es una flor falsa, que se autofecunda, que da sólo frutos falsos”, Barjau, loc. cit., p. 87.

20. “A pesar del llanto y de la indiferencia de la madre, termina imponiéndose la sonrisa como gesto gratuito, dirigido a lo abierto, ajeno al «mundo interpretado»”, Barjau, loc. cit., p. 89.

cado la aniquilación de todo impulso ascendente, ahora tiene cabida. De ahí que el poeta aperece un pequeño resplandor de salutíferos augurios cuando impetra al Ángel que tome en consideración la sonrisa:

Colócala en medio de aquellas alegrías
todavía no abiertas a nosotros; en amorosa urna
celebrala con inscripción florida, retorcida:
“*Subrisio Saltat.*”²¹.

Habremos de esperar a las elegías VII y X para cerciorarnos del prometedor futuro que se le ofrece al poeta; aun así ya aquí se nos descubre el cambio morfológico que se ha operado:

Dónde. Oh *dónde* está el lugar –lo llevo en el corazón–
donde ellos estaban todavía muy lejos de *poder*²².

...

Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio, de repente
el lugar innegable donde el puro Demasiado Poco
incomprensiblemente se transforma, da un salto y pasa
a aquel vacío Demasiado.

¿No fue esto milagro? Oh, maravíllate, ángel, pues *nosotros* somos esto,
nosotros, oh tú Grande, cuéntalo, que nosotros fuimos capaces de esto, mi aliento
no alcanza para la celebración (v. 75-77).

No lo olvidemos, ello sólo ha sido posible desde que el genio creador ha optado por un tipo diferente de visión: abriéndose a otro mundo, se ha injertado a sí mismo en aquél que propugnaran Blake o Rimbaud: “Hay que hacerse vidente”.

No obstante, esta videncia tiene también su reverso. Por ella, el poeta conoce, simultáneamente, dos realidades netamente antinómicas: la excelsitud del Ideal y su incapacidad de alcanzarlo. Una de ellas se encuentra fuera de sí; la otra, íntimamente arraigada en su espíritu. De todo ello se desprende, como por vía de consecuencia, una desgarradora tensión que va a dar origen a una nueva creación poética:

21. V. 56-61. “El Ángel, artífice de la transformación de lo visible en invisible, es quien debe guardar esta sonrisa [...]; hierba medicinal: porque puede liberar al hombre de la enfermedad de sus afanes; de flores diminutas: porque es la sonrisa de un niño; aquellas alegrías / todavía no abiertas: vid. elegía IV, v. 18; *Subrisio Saltat.*: abreviatura de *Subrisio Saltatoris* (sonrisa del saltador). Rilke imita aquí las inscripciones que se encuentran en los jarros de las viejas farmacias –o, a modo de decoración, de las modernas– y en los que figura, abreviada y en latín, el nombre de la planta medicinal que contienen”, Barjau, loc. cit., p. 89.

22. V. 73-74. “El lugar –y el tiempo– en el que los saltimbanquis no poseían las habilidades que poseen ahora; lo llevo en el corazón: este lugar existe en el corazón del poeta, órgano de la interiorización, del recuerdo”, Barjau, loc. cit., p. 90.

L'AUBE SPIRITUELLE

Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille
Entre en société de l'Idéal rongeur,
Par l'opération d'un mystère vengeur
Dans la brute assoupie un ange se réveille.

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre²³.

La súbita aparición del Ideal no puede ser descrita con mayor vehemencia. Fácilmente lo imaginamos irrumpiendo indómito, pasando como un ángel de luz entre los postergados cuerpos humanos, desparramados por el suelo tras una fantástica orgía. Durante un instante parece vislumbrarse un lugar para la esperanza –“blanco amanecer”–, pero inmediatamente prorrumpe el desengaño: tan inaccesible es el Ideal, que su simple presencia corroe al poeta en lo más profundo de su ser.

Paradojas de la actividad creadora

Dès les premières pages du *Second manifeste du surréalisme*, ce qui est posé comme objectif déterminant de la quête surréaliste, c'est ce “point sublime” où s'annulent les contradictions majeures de la pensée et de la vie. Et, paradoxalement, l'inaccessibilité pratique d'un tel objectif va se révéler d'une redoutable efficacité lorsqu'il s'agira d'estimer à sa mesure les comportements des uns et des autres²⁴.

Si encabezamos con estas líneas las páginas que siguen es porque estamos convencidos de que algo nos permite relativizar el drama que está sufriendo el genio poético. Difícilmente puede un agente corroer un objeto si no existe entre los dos contacto alguno. Como el ratón el queso o un zapato, el Ideal no puede corroer a su víctima si los dos nunca han entrado previamente en comunicación; de donde podemos deducir que en algún momento ha habido dicha contigüidad. Las consecuencias de ello son múltiples y variadas; nos parece sobremanera interesante reincidir en este contacto que hay entre el poeta y el Ideal.

Puede, dicho contacto, limitarse a una relación visual: sin llegar a tocar el Ideal –Baudelaire subrayaba su inaccesibilidad–, el poeta lo ha visto, como Rimbaud: “Et

23. “Spleen et idéal”, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, loc. cit., p. 44.

24. “Notice” del *Second Manifeste du surréalisme*, in *André Breton. Œuvres complètes* t. I, ed. de Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 1584.

j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir"²⁵. Es más, no podemos desechar la posibilidad de una visión mediata: el poeta ve, pero ve a través de un cristal. Es el caso del poema "*Les fenêtres*", de Mallarmé:

Las du triste hôpital, et de l'encens fétide
Qui monte en la blancheur banale des rideaux
Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide,
Le moribond sournois y redresse un vieux dos,

Se traîne et va, moins pour chauffer sa pourriture
Que pour voir du soleil sur les pierres, coller
Les poils blancs et les os de la maigre figure
Aux fenêtres qu'un beau rayon clair veut hâler,

Et la bouche, fiévreuse et d'azur bleu vorace,
Telle, jeune, elle alla respirer son trésor,
Une peau virginale et de jadis! encrasse
D'un long baiser amer les tièdes carreaux d'or.

Ivre, il vit, oubliant l'horreur des saintes huiles,
Les tisanes, l'horloge et le lit infligé,
La toux; et quand le soir saigné parmi les tuiles,
Son œil, à l'horizon de lumière gorgé,

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir
En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!

Ainsi, pris du dégoût de l'homme à l'âme dure
Vautré dans le bonheur, où ses seuls appétits
Mangent, et qui s'entête à chercher cette ordure
Pour l'offrir à la femme allaitant ses petits²⁶.

Frente al resto de los mortales, obstinados en permanecer dentro del "mundo de lo interpretado" –por utilizar la terminología rilkeana–, el poeta reafirma su enérgica actitud:

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaulé à la vie, et, béni,
Dans leur verre, lavé d'éternelles rosées,
Que dore le matin chaste de l'Infini,
Je me mire et me vois ange! et je meurs, et j'aime

25. "*Le Bateau ivre*".

26. Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, Paris: Garnier, 1985, p. 30.

–Que la vitre soit l’art, soit la mysticité–
À renaître, portant mon rêve en diadème,
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!

La elección del símbolo en este caso no puede ser más acertada. Mallarmé ha visto el Ideal; lo ha visto, no como un *voyant* Rimbaud, sino como un *voyeur*: “Pour moi, voici deux ans que j’ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale”²⁷; lo ha vislumbrado, por decir mejor, a través de las específicas formas de arte –pensemos en Gautier o Verlaine– y de la mística –como ocurriera con Blake. Incluso ese cristal puede transformarse en un espejo, y reorientar la mirada del poeta, que se introduce así más plenamente en “el mundo de la contemplación”... Pero, desgraciadamente –podríamos decir con el poeta– el medio conductor puede convertirse en obstáculo. En efecto, de la misma manera que el cristal “deja” ver, “impide” tocar. Así, lo que antes era considerado como positivo, se trueca ahora en traba negativa: debido a la mediación, el poeta no puede unirse, hacerse uno, con el Ideal poético; de ahí nace su trauma más profundo:

Mais, hélas! Ici-bas est maître: sa hantise
Vient m’écœurer parfois jusqu’en cet abri sûr,
Et le vomissement impur de la Bêtise
Me force à me boucher le nez devant l’azur.

Est-il moyen, ô Moi qui connais l’amertume,
D’enfoncer le cristal par le monstre insulté
Et de m’enfuir, avec mes deux ailes sans plume
–Au risque de tomber pendant l’éternité?

Este drama que experimenta el poeta, en este caso Mallarmé, se vuelve, por lo tanto –hasta producir el vértigo ontológico por esencia–, nefasto. En efecto, a fuerza de tanto indagar y tanto hurgar, el poeta ve, comprende los engranajes de la poesía; pero es éste un cementerio de indios que habría debido vadear, un camposanto donde habría sido inaudito adentrarse sin contraer una deuda semejante a la de Don Juan con la estatua del Comendador: “Loin de favoriser son travail poétique, ces études le paralysent. Ayant pénétré trop hardiment dans le domaine de la poésie, Mallarmé perd sa puissance créatrice. Il s’est fait trop lucide, son sens critique l’immobilise”²⁸. Esta inmovilidad se asemeja a la de un parapléjico (más aún que a la de un tetrapléjico, donde todo intento puede ser considerado grotesco). Querría levantarse, mas no puede; se acuerda de aquel tiempo en que escribió, en que vio; pero ahora, delante de sus

27. *Propos sur la poésie*, Monaco: éditions du Rocher, 1946, p. 77.

28. Jean Vœlly, *Aspects du silence dans la poésie moderne*, Zurich: Altorfer & Co., 1952, p. 28.

ojos, no tiene sino la hoja en blanco²⁹. Abastado lo describe de manera semejante: “L’impuissance à écrire, la paralysie devant la feuille blanche, l’impossibilité d’atteindre le but entrevu, de réaliser le rêve –cet état que Baudelaire ne connut que «vaincu, fourbu», comme un «vertige»– frappe Mallarmé en pleine vigueur”³⁰. Nueva paradoja: gracias a esta musa moderna de la impotencia creadora, podemos leer composiciones inigualables al respecto como “*Renouveau*”, “*L’azur*”, “*Le sonneur*” o “*Don du poème*”. En lo que no coincidimos con Abastado es en que, más allá del estado patológico o la reacción fisiológica experimentados por Baudelaire, en Mallarmé la impotencia venga definida como una forma de la sensibilidad; no es que la expresión nos parezca desacertada, al contrario, pero las consecuencias que Abastado deduce de ello nos parecen cuando menos un tanto extravagantes. Estamos de acuerdo en que desespera a Mallarmé (él mismo lo dice) verse recluido a leer la belleza de los maestros inaccesibles, pero el tránsito que Abastado hace posteriormente, no nos parece adecuado porque, según nuestro modo de entender las cosas, sigue siendo pura y llanamente patológico³¹. No vemos mejor explicación que las alusiones que el poeta mismo hace a su feminidad (término para él sinónimo de la pasividad): cuando Mallarmé describe la “*jouissance d’une âme purement passive qui n’est qu’une femme encore*”, cuando recurre a objetos específicamente femeninos como lo son las perlas y los abanicos, cuando se ve incitado a escribir *La dernière mode*, cuando, por fin, adopta el seudónimo de Marguerite de Ponty, Mallarmé está siendo víctima, no verdugo, de su proceso creador. Para demostrarlo, baste con aducir su metamorfosis poética en un nuevo Quasimodo que se ve tentado a quitarse la vida (vid. “*Le sonneur*”). Lo que es indiscutible, y aquí retornamos a abrazar reflexiones de Abastado, es que el problema va mucho más allá de lo que en un primer momento pudiera pensarse: estamos ante una situación especial –por el período y los autores– donde “un combat où la victoire et l’échec ont la même signification, la lutte avec l’ange”³².

Con lo cual retornamos a nuestro punto de partida, porque no es simple coincidencia que el drama de *l’inspiration tarie* le recuerde al poeta, dolorido, lo que fue, le muestre lo que es y le anuncie lo que será. Por lo tanto dentro de este estudio sobre la impotencia creadora, no parece inútil profundizar en este sufrimiento del poeta. Se asemeja esta caída a la del otro ángel descrita por Víctor Hugo en *La Fin de Satan*³³:

29. Nunca dejará de llamarnos la atención la actitud positiva de Claudel cara al silencio y al blanco (“Il ne me reste à tirer sous ces lignes aucune barre: que ce discours débouche dans le silence et le blanc!”), *Art Poétique*, Paris: Mercure de France, 1946, p. 56) y que nos ha sido posible desarrollar en cierta medida en un artículo reciente: “Paul Claudel, por una nueva lógica poética” (vid. bibliografía).

30. *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris: Minard, 1970, pp. 8-9. La reflexión que sigue se refiere a las páginas 9-11 de este libro de Abastado.

31. Como mucho, podemos admitir que dicha forma de sensibilidad mallarmeana, que sin duda existe, “precede” a la patología: ésta última es la extrapolación de una sensibilidad enfermiza.

32. *Ibid.*, p. 11.

33. “*Hors de la terre*”, I, y “*Nox facta est*”, ed. de Jacques Truchet, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984 (1950), p. 767.

“Depuis quatre mille ans il tombait dans l’abîme”. El precipicio aterrador aparece una vez más, al igual que en “*L’aube spirituelle*” de Baudelaire ... Sin embargo, una serie de consideraciones nos autorizan a cuestionar la amargura que embarga al genio creador en esos momentos; todo ello, no con ánimo de negarla, sino más bien de objetivarla, de sopesarla en su auténtica sustancia liberándola del lastre interpretativo perjudicial de que a menudo se ha visto cargada.

Partimos de una idea inicial que no ha sido sino el término de repetidas consideraciones: el drama de la impotencia creadora solamente tiene lugar en la mente del poeta cuando éste entra en relación con el Ideal. Dicha relación puede adquirir diversos matices polimórficos, pero los elementos capitales permanecen siempre inalterables: la existencia misma de la relación y su naturaleza. En efecto, poeta e Ideal, sin duda alguna por encontrarse ubicados en el mismo ámbito transcendental, tienden a establecer entre sí mutua conexión. Podrá tener ésta un cariz positivo o negativo, pero no podemos ignorar su entidad: se sentirá el poeta poderosamente atraído por la perfección, y ésta a su vez lo repelerá con decisión; precisamente semejante entendimiento da cuenta de una relación (no se puede amar u odiar sin hacer referencia al objeto anhelado o detestado). Por otro lado, la naturaleza de esta relación es comunicativa, contactual. Que dicho contacto sea inmediato o mediato –hemos comentado la relación táctil y visual– es algo secundario; pero la comunicación ya ha tenido lugar. Dicho de otra manera: la inaccesibilidad del Ideal en ningún modo ha impedido que el poeta lo haya tocado o percibido en algún momento previo.

Precisamente aquí radica todo el drama del genio: a diferencia del resto de los mortales, él sabe que existe un ideal, es más: sin faltar a la verdad el poeta puede declarar que cierta relación de comunicación se ha dado entre los dos. ¿Osará cualquier hombre, aparte del místico, afirmar otro tanto?

La consecuencia de cuanto precede es del mayor interés. Por su esencia misma, el poeta ha visto o sentido el Ideal, gracia de la que carecen los hombres vulgares; pero, correlativamente, la esencia misma del Ideal rechaza al poeta, de modo que la prerrogativa se convierte en condenación. Punto, éste, de primera importancia por cuanto va a ser el origen de su infelicidad y su amargura, de su insatisfacción y desasosiego. En resumidas cuentas, el drama psicológico del poeta no nace del desconocimiento del Ideal, sino del carácter inasible de este último: “Todo dolor es el vértigo de una carencia”, nos dice Belaval³⁴.

Aun así, cabe preguntarse si acaso el genio creador nunca ha tenido una mínima experiencia del Ideal. Los poemas precedentes no nos autorizan a pensarlo. En todos es patente la incapacidad que radica en el espíritu humano para poseerlo, aunque sólo fuese unos instantes. Pero incluso ello necesita ser matizado.

34. *La Recherche de la poésie*, Paris: Gallimard, 1973 (1947), p. 129.

“Cuando siento no escribo”, decía Bécquer. Curiosa divergencia con la frase de Guillén –“No hay más poesía que la realizada en el poema”–; curiosa coincidencia, sobre todo, con el verso de Mallarmé en que el arte se convertía en obstáculo para acceder al ideal. Reducido a emoción pura, el Ideal parece aquí haberse adueñado del poeta; se hace uno con él y no admite ingerencias ajenas. Para saborear mejor estos instantes pasajeros –bien lo señalaba Baudelaire en su “*Muse vénale*”–, decide el genio creador no hacer entonces uso de la poesía. No porque ella sea negativa, sino por la parte mecánica que supone para el poeta escribir sin sentimientos. Al margen de otras consideraciones –p. ej., sobre la escritura automática del surrealismo–, no cabe la menor duda del mensaje que aquí se nos transmite: los instantes en que la imaginación del poeta siente el Ideal, son sólo para el poeta y cualquier mediación –fuere la poesía o el simbólico cristal– es rechazada. De ahí que las mejores poesías no sean sino un vago reflejo del apoteósico momento poético experimentado por el genio creador.

Aun cuando esta influencia pueda persistir en su pureza y fuerza originales, es imposible predecir la magnitud de sus resultados: pero cuando la composición empieza, la inspiración está ya declinando, y la más gloriosa Poesía que se haya jamás comunicado al mundo no es probablemente sino débil sombra de las concepciones originales del poeta³⁵.

Recurrir a los materiales poéticos –la pluma, la palabra, la musicalidad armonizada– no hace sino limitar, en cierto sentido, la fuerza de su emoción. Son buenos y útiles, pero no perfectos: como quedó dicho en un principio, al no identificarse el hombre con la Palabra, el manejo de ésta última acarreará siempre las limitaciones de todo instrumento; imperfecciones que provocarán esa “voluntad nunca satisfecha” de la elegía rilkeana.

Es más, puede ocurrir, y de hecho ocurre, que la constatación misma de su impotencia, “cree” efectivamente un poema no exento de belleza. Belaval nos dice: “Il n’est de véritable solitude que stérile, car toute création est communion humaine”³⁶. Este hecho nos da pie una vez más para limitar los términos de una desesperación maximalizada para mejor reconducirlos a su magnitud irreal. Como ejemplo de ello puede darse el “*Don du poème*” de Mallarmé, escrito tras una noche de impotencia creadora:

Je t’apporte l’enfant d’une nuit d’Idumée!
 Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée,
 Par le verre brûlé d’aromates et d’or,
 Par les carreaux glacés, hélas! mornes encor,
 L’aurore se jeta sur la lampe angélique.
 Palmes! et quand elle a montré cette relique

35. Ibid., p. 59.

36. Ibid., p. 133.

À ce père essayant un sourire ennemi,
La solitude bleue et stérile a frémi.
O la berceuse, avec ta fille et l'innocence
De vos pieds froids, accueille une horrible naissance:
Et ta voix rappelant viole et clavecin,
Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme
Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame?³⁷

No es, por tanto, una idea descabellada admitir que el contacto ha existido en algún momento. Es más, en caso contrario, podríamos incluso preguntarnos si nunca jamás existió algún poeta... Porque el hecho de que no se describa no implica que nunca haya existido.

Queda por asentar una última cuestión sobre la naturaleza de este contacto; sin duda estaremos así en condiciones de objetivar su pretendida esterilidad.

Admitido que el contacto ha existido –así nos lo confirman Blake, Baudelaire, Bécquer y Mallarmé–, surge ahora un aspecto de índole temporal³⁸. Debido a su propia naturaleza, el poeta es un ser extremadamente exigente: siempre aspira a más, sea ello en el terreno cualitativo como en el cuantitativo, como lúcidamente lo indica Juan Ramón Jiménez. No se contenta con ver, ni siquiera con tocar el Ideal: quiere poseerlo. De igual modo, no queda satisfecho con aquellos “minutos felices” evocados por Baudelaire: anhela su permanencia en el tiempo. Pero ya hemos visto que esto es imposible –el Ideal lo aniquilaría, recuerda Rilke: de ahí su íntimo sentimiento de frustración: ¿cuando la experiencia se desvanece, qué le queda al poeta sino el recuerdo amargo de aquella agradable “pulsación arterial”, en palabras de Blake, que ya no es?

En efecto, sólo desde esta óptica aparece de manera meridiana que aunque el poeta haya tenido realmente experiencia del Ideal, precisamente por su misma naturaleza y la del Ideal, jamás se sentirá plenamente satisfecho: querría él poseerlo sin medida y sin tiempo, lo cual es imposible. A él solamente le corresponde la tarea –nada despreciable– de aspirar a dicho Ideal inalcanzable; como decía Hugo al reflexionar sobre su *Légende des Siècles*: “Tel est ce livre. L'auteur l'offre au public sans rien se dissimuler de sa profonde insuffisance. C'est une tentative vers l'idéal. Rien de plus”.

37. *Poésies*, op. cit., p. 43.

38. Vid. Rilke, elegía V, p. 31:

Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio, de repente
el lugar innegable donde el puro Demasiado Poco
incomprendiblemente se transforma, da un salto y pasa
a aquel vacío Demasiado.

A modo de apéndice: creación poética y simbolismo

El estudio arriba expuesto va encaminado a una mejor comprensión de la esencia literaria en su fase creadora durante una época determinada. Hemos querido resaltar aquí la importancia de dos coordenadas que parecen indispensables para una profundización científica en lo que a este tema se refiere. La primera de ellas es la transcendencia de una nueva concepción del mundo que se fundamenta en las diversas teorías sobre el símbolo. La segunda es la perspectiva con la que, pensamos, se pueden abordar este tipo de estudios; se encuadra dentro de la teoría de la literatura y literatura comparada, porque consideramos que solamente se podrá acceder a una completa intelección del asunto con los parámetros que de estas dos disciplinas se deslindan.

De forma sintética y con un objetivo primordialmente literario, vemos que de temas como el que precede emana una nueva apreciación del mundo. No estaría de menos, por lo tanto, un estudio prolongado y analítico que fuera a las raíces de lo que aquí hemos expuesto de manera harto somera. Decimos descriptivo porque consideramos que es preciso pasar anteriormente por la identificación y la indicación de los mecanismos de producción literaria; este primer paso nos permitiría a continuación proceder a una síntesis coherente sobre la materia tratada. Cabe señalar aquí algunos de los autores que no deberían estar ausentes de este estudio por su singular aportación. Partiendo de románticos alemanes como Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Schlegel y Kleist, se perseguiría su recepción en Inglaterra para pasar seguidamente a las estructuraciones netamente francesas que tanta transcendencia han tenido en el mundo hispánico. De esta manera, Shelling, Blake, Byron, De Quincey –e incluso el estadounidense Poe, traducido y adaptado por Baudelaire–, pasan a configurar la base teórico-práctica del simbolismo. Así se nutren de la nueva estética inglesa, en curiosa simbiosis con el idealismo alemán, poetas simbolistas franceses como Mallarmé, Verlaine, Rimbaud; pero no sólo estos, otros poetas e ideólogos como Guys, Moréas, Laforgue, Ghil, Samain y sus correlatos de origen belga –Rodenbach, Maeterlinck, Verhaeren– cooperan fervientemente en las diversas teorías del símbolo en su día estudiadas (curiosa miscelánea) por san Agustín, Hegel y Todorov. No deja de ser interesante la influencia que estos múltiples autores ejercen sobre poetas españoles, quienes, de una forma más o menos declarada, se inician en la concepción simbólica del universo: Juan Ramón Jiménez en algunas de sus etapas, Antonio Machado, Vicente Aleixandre y Jorge Guillén, entre otros, a los que se han de sumar poetas hispanoamericanos como Darío, Martí y el Huidobro prevanguardista. El acercamiento comparativo de estos autores desde una óptica no solamente internacional, sino supranacional, se muestra apto sobremanera para extraer de modo teórico las mayores aportaciones de este período. En este proceso, el crítico comparatista persigue encontrarse no sólo con unos hechos que se pueden datar, sino precisamente abstraer las categorías conducentes a una detallada metodología de la simbología universal.

Así pues, este análisis al que estamos invitando comprendería una primera formulación negativa donde se trataría de demostrar que es precisamente a partir de una oposición declarada a la fantasía y a la materia en estado bruto como los autores estudiados adquieren la capacidad creadora. Vendría después una formulación de talante marcadamente positivo en la que se habrían de considerar aspectos fundamentales como el don del poeta, el estado creador y la aceptación de un trabajo transformante y transformador. La naturaleza y la experiencia sensible dan debida muestra, según Blake y De Quincey, de cuantos misterios, a primera vista incomprensibles, se esconden a la vivencia humana; y el caos circundante se resuelve gracias a la imaginación creadora y al trabajo denodado de un Baudelaire en una transparencia cósmica sin precedentes, como más tarde mostrará Machado. La imaginación creadora desarrolla en un proceso de iluminación intermitente una lógica sólo traducible por el genio –postulada por un pensamiento de tipo heraclíteo machadiano– donde la fluida intuición desemboca en una enérgica comprensión de las armonías cosmológicas. Como Madame de Staël anunciara tras su enriquecedor contacto con la estética alemana, hace falta olvidar el ruido de la tierra para escuchar la armonía celeste y considerar el universo entero como un símbolo de las emociones del alma. Ballanche, Victor Cousin, Jouffroy y otros estudiosos también abundan en este sentido, dándose cuenta además, de que es preciso ofrecer símbolos precisos que espiritualicen la realidad material.

Hay que hacerse vidente, profeta. Esta nítida intuición rimbaldiana se encuentra íntimamente conectada con el *Epipsyquidion* o la *Defense of Poetry* de Shelley en que se asigna al poeta el papel de desgarrar los velos que nos disimulan lo invisible. No va en otra línea Sainte-Beuve, que en sus *Consolations* se eleva a las *Contemplations* hugolianas donde se esconden asombrosas semejanzas con las poéticas trascendentalistas americanas de un Carlyle o un Emerson. No es de extrañar que la meta de esta asimilación de los principios artísticos se dibuje en el horizonte de la alquimia del verbo, tal y como se desprende de las *Illuminations*. Consecuencia lógica es la constatación de un paroxismo místico conducente a un elitismo que disgrega al poeta del resto de los mortales.

Como bien se podría suponer, el drama de la impotencia creadora irrumpe aquí con las aseveraciones de Shelley, Goethe, Baudelaire, Mallarmé o Rilke. Sus composiciones no son trazadas sin dejar un regusto amargo por la evidente constatación de cuán lejos están aún del ideal. La esterilidad del saltimbanqui, la horrorosa situación del campanero que entrevé el suicidio o la gélida presencia de una musa venal y enfermiza, sirven para transponer la coyuntura del poeta que contempla, inerme, la inasibilidad del irónico ideal poético. Paralelamente al Bécquer que sólo escribía cuando no sentía –paradojas del poeta–, Baudelaire se reservaba para sí aquellos momentos felices en que podía resumir la visita de la inspiración artística, y fuera de los cuales todo volvía a resumirse en la miseria del hombre que, por haber sido capaz de contemplar cara a cara el ideal, sufre ahora con mayor vehemencia los embates de su postergación. Sólo recurriendo a su ángel podrá recobrar su sonrisa y el tiempo perdidos.

Bibliografía

- ABASTADO, C. (1970), *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris: Minard.
- BAUDELAIRE, C. (1958), *Œuvres complètes*, ed. de Y.-G. Le Dantec, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- BLAKE, W. (1983), *Matrimonio del cielo y del infierno. Cantos de inocencia y de experiencia*, Madrid: Visor, prólogo de Luis Cernuda.
- BRUNEL, P. (1983), *Rimbaud. Projets et réalisations*, Paris: Honoré Champion.
- FRUTOS CORTÉS, E. (1976), *Creación poética*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- JIMÉNEZ, J. (1988), *Antología poética*, Barcelona: Planeta.
- LOSADA GOYA, J. (1994), “Paul Claudel, por una nueva lógica poética”, *Poéticas francesas del siglo XX. Poétiques françaises du XX^e siècle*, José Manuel Losada Goya ed., Kassel (Alemania): Reichenberger, pp. 49-80.
- MALLARMÉ, S. (1946), *Propos sur la poésie*, Monaco: éditions du Rocher.
- PRADO BIEZMA, J. del (1993), *Teoría y práctica de la función poética. Poesía siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- VIGÉE, C. (1978), “La conception de l’imagination créatrice chez Baudelaire”, *L’Art et le démonique, XX Essais critiques*, Paris: Flammarion, pp. 119-149.
- VËLLMY, J. (1952), *Aspects du silence dans la poésie moderne*, Zurich: Altorfer & Co.