



Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo xx. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet

ALBERTO VITAL

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México, México
albertovital04@yahoo.com.mx

RESUMEN: Se analiza el hecho a todas luces significativo de que seis grandes poetas latinoamericanos hayan escrito un poema de título idéntico, “Arte poética”, en un lapso no mayor de cincuenta años (cinco de ellos en un período apenas mayor de los tres decenios: entre 1916 y 1949): Vicente Huidobro, Alfonso Reyes, Pablo Neruda, Manuel Bandeira, Jaime Torres Bodet y Jorge Luis Borges. Se propone la consideración del concepto “Arte poética” como un subgénero y una función que supera la función decimonónica de la preceptiva.

ABSTRACT: The article analyzes the always significant fact that six great Latin American poets have written a poem with identical title, “Arte poética,” in not more than fifty years (five of them in a period barely longer than three decades: between 1916 and 1949): Vicente Huidobro, Alfonso Reyes, Pablo Neruda, Manuel Bandeira, Jaime Torres Bodet and Jorge Luis Borges. It proposes that we consider the concept of “Arte poética” as a sub-genre and a function which overrides the 19th century function of precepts.

PALABRAS CLAVE: poética, poesía, latinoamérica, siglo xx

KEY WORDS: poetics, poetry, Latin America, 20th century

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX abundaron las preceptivas en América Latina. La función o intención “preceptiva” se transmitió en prosa y en verso y buscó orientar a los autores y a los lectores en una época en que estos últimos eran aún muy escasos y en que una élite en el ámbito de la cultura y de la literatura consideraba que había que dirigir a aquéllos, esto es, a los autores, acerca de la manera en que simultáneamente debían ampliar el número de éstos, es decir, de los lectores, y educarlos tanto para la vida como para la experiencia estética.¹

¹ Imprescindible es en este punto *De la perfecta expresión. Preceptistas hispanoamericanos Siglo XIX*, coordinado por Jorge Ruedas de la Serna y aparecido en 1998. Entre



La creciente madurez del público y la irrupción de las vanguardias y de las nuevas condiciones políticas y culturales hicieron por lo pronto inviable que los escritores del siglo xx siguieran extendiendo sus dominios y sus prácticas hasta cubrir la misión de educadores de una sociedad a la que otras instancias, poco a poco, empezaban a instruir: de manera incipiente, el sistema escolar fue acaparando las tareas formativas y fue liberando de éstas a los autores latinoamericanos.

Para contextualizar el tránsito de la función “preceptiva” a la función “arte poética” me concentraré en el caso de nuestro país y luego repasaré textos de autores procedentes de cinco países: Colombia, Chile, México, Brasil y Argentina.

La apertura de la Universidad Nacional de México en 1910 fue un punto culminante de la educación institucional. Ahora bien, la nueva casa de estudios contribuía a seguir preparando el terreno para que los escritores buscaran misiones distintas a las del decimonónico educador de los lectores; muy pocos años después sería posible provocar a éstos, obligándolos a abandonar una lectura rutinaria o automatizada y a ver a las instituciones públicas (desde los héroes de la Independencia hasta la Academia de la Lengua) como objetos de distanciamiento irónico, si no es que de franca burla. El escritor del siglo xx estaba llamado a reformular su relación con el Estado y con aquellos ámbitos públicos que él mismo o sus antecesores habían contribuido a erigir, y la burla y la ironía vanguardistas dejan interpretarse como parte de los reacomodos ante una nueva correlación de fuerzas en la construcción del imaginario colectivo, construcción en la cual los escritores y los artistas habían participado de manera preponderante a lo largo del primer siglo de vida independiente.

El segundo decenio del xx concluyó, como es bien sabido, con el arribo de Álvaro Obregón a la silla presidencial y de José Vasconcelos a la cabeza de la educación institucional y de la cultura asimismo institucional. La apertura de la Secretaría de Educación Pública en 1921 acabó de hacer claro que en adelante la misión educativa correría a cargo de instancias no personales y no literarias, si bien tanto a los escritores como

los autores que en la antepasada centuria publicaron sobre el tema se cuenta Narciso Campillo y Correa, quien “dio a conocer en 1872 su *Retórica y poética o literatura preceptiva*” y quien vio en vida hasta una sexta edición en México, aparecida en 1895 (María Teresa Solórzano “*Retórica y poética o literatura preceptiva* de Narciso Campillo y Correa”). (320-326). En el presente trabajo se hará una clara distinción entre “preceptiva” y “poética”.

a los artistas se les abrió la puerta para que contribuyeran a las nuevas misiones institucionales, sólo que ahora lo harían en calidad de partes de un todo. El dato de que un escritor, Justo Sierra, fundó la Universidad Nacional de México y de que otro escritor, José Vasconcelos, fundó la Secretaría de Educación Pública es asimismo susceptible de entenderse como una prueba de que fueron los literatos quienes mejor tomaron conciencia de que era imprescindible institucionalizar definitivamente nuestra educación en general y la educación literaria y cultural en particular, lo que tendría esas dos consecuencias positivas: 1) la liberación del escritor del fardo de la educación diaria del pueblo desde los libros o desde las revistas y los periódicos y 2) la posibilidad para ese mismo escritor o artista de seguir siendo educador desde el aula o el taller, si así lo quería.² Y, en fin, fueron ellos, escritores, quienes trazaron los caminos más consistentes hacia la educación pública y formal, venciendo todas las resistencias y todas las reticencias.

Este contexto contribuye a explicar el cese de la función o misión “preceptiva” en la vida literaria mexicana, por lo menos en la medida en que dicha función se transmitía mediante las estrategias discursivas designadas y asignadas para ella por el siglo XIX: por lo común, en géneros como la crítica, el ensayo, el manual, el tratado, esto es, géneros no narrativos ni líricos ni dramáticos, sino más bien críticos y analíticos, aun cuando hay ejemplos de preceptiva en verso y en géneros de ficción dramática o narrativa (aquí mismo repasaremos un poema de José Asunción Silva); y sobre todo la estrategia de ser tan explícitos como fuera posible con respecto a la propia intención preceptiva y educativa. También aclara, a mi juicio, el surgimiento de un subgénero poético que, prácticamente invisible durante el siglo XIX, irrumpió en el XX justo cuando las vanguardias

² Sin duda, la Escuela Nacional Preparatoria era desde 1867 un ámbito en que la educación había empezado a profesionalizarse de manera moderna. La Universidad y la Secretaría vinieron a ampliar y culminar ese proceso; especialmente la Secretaría, con su Departamento de Bellas Artes, marcó un claro deslinde institucional: la educación artística se haría sobre todo en las aulas y en los talleres, ya no sólo en las páginas o en las telas. El hecho de que Vasconcelos haya negado a los viejos porfiristas Federico Gamboa y Victoriano Salado Álvarez la restitución de sus plazas en la Escuela Nacional Preparatoria nos permite recordar la importancia estratégica que tenían las plazas magisteriales en una y otra instituciones, por la posibilidad de influir desde la cátedra en la crema y nata de una juventud que luego a su vez ejercería una fuerte impronta social mediante cargos públicos, despachos, docencia, etcétera. Gamboa y Salado eran prototipo, epítome y sinécdoque del Antiguo Régimen.

literarias y pictóricas buscaron ocupar ese primer plano del imaginario colectivo en el que siempre quisieron ubicarse y del que otros poderes, aparte de las ya mencionadas instituciones, empezaban a desplazar tanto a poetas como a pintores: primero el cine, luego el radio, más adelante la televisión. Ese subgénero es el arte poética.

Para ejemplificar y precisar lo anterior, citaré con suma brevedad un paradigma de preceptista decimonónico: Ignacio Manuel Altamirano pugnaba por la literatura nacional mediante géneros argumentativos y llevaba a la práctica sus ideas mediante géneros narrativos. Lo más distintivo de la función “arte poética” de la primera mitad del siglo xx con respecto a la función “preceptiva” del xix consiste en que no fue argumentativa o ensayística, sino que se ciñó a un género: la poesía. En otros términos, la función “arte poética” se transmitía mediante la forma “poema”.

En un corto e intenso lapso de poco más de tres decenios, entre 1916 y 1949, cinco grandes escritores latinoamericanos nos entregaron al menos un poema llamado “Arte poética”: Vicente Huidobro, Alfonso Reyes, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet; un sexto, Jorge Luis Borges, ofreció su poema homónimo años después, en una demora que es en sí misma significativa.³ El análisis de los seis textos permitirá en las páginas siguientes ir matizando y afinando tanto las afirmaciones precedentes como las características del arte poética.

HIPÓTESIS GENERAL

Mi hipótesis consiste en que el vacío dejado por la imposibilidad de seguir redactando y rindiendo preceptivas explícitas a la manera decimonónica se llenó por un período muy específico con el subgénero del arte poética, más adecuado para la primera mitad del siglo xx. De alguna manera el nombre de éste ratificó la filiación de ambas prácticas, quiero decir, de la preceptiva y del arte poética: “Arte poética” remitía a Horacio y a su célebre *Carta a los Pisones*, conocida universalmente como *Ars Poetica*. La transmisión medieval y renacentista de la *Poética* de Aristóteles había convertido un libro sustancialmente descriptivo en un volumen prescriptivo; en el siglo xix, la *Poética* y el poema de Horacio aún llegaron a ser leídos como preceptivas. Ahora bien, la diferencia de tono entre la *Poética* de Aristóteles y la *Carta a los Pisones* de Horacio es indicio de los

³ El de Bandeira se llama “Poética”.

dos más grandes abordajes posibles del fenómeno literario: el del filósofo o teórico y el del poeta o creador. Ambos pueden ser críticos, pero lo son con un timbre distinto. Desde luego, el nombre “Arte poética” aproxima el subgénero de referencia a Horacio mucho más que a Aristóteles: poeta a fin de cuentas era aquél, como poetas fueron los seis líricos iberoamericanos, por más que ejercieran una gran variedad de géneros y hasta de oficios y por más que uno de ellos, Alfonso Reyes, practicara en *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, de 1944, una prosa de talante explícitamente aristotélico.

“Arte poética” (1916), de Vicente Huidobro, es susceptible de verse aquí como un poema de transición entre la función “preceptiva” y la función “arte poética”. En efecto, las estrategias discursivas de este poema lo mantienen muy cerca del modo gramatical imperativo que es, por definición, característico de las preceptivas, por más que en algún caso llegue a disimularse con otros modos. Y es así como la función “preceptiva” aparece fuertemente representada en el poema. A la vez, también aparece la de “arte poética” si entendemos ésta (así, matizadamente, habremos de inferirlo tras la lectura de los seis textos) ya no sólo como la idea que tiene el escritor particular acerca de cómo debe escribirse un texto literario, sino también como la visión que él tiene de la poesía y que practica allí mismo, en esos versos y otros muchos aledaños. La “preceptiva” tendería a lo colectivo; el “arte poética” tendería a lo individual, a lo personal del respectivo poeta. O bien, tentativamente, el “arte poética” cargaría el peso sobre una postura individual, primordialmente única e irrepetible, aunque quizá en el fondo seguiría tratándose de una preceptiva más o menos explícita. En todo caso, la presente investigación trata de arrojar luz sobre el hecho de que cinco grandes poetas hispanoamericanos titularan del mismo modo uno de sus escritos, y un poeta brasileño encabezara uno suyo con un título equivalente, todo ello en un período apenas mayor a los treinta años (salvo el de Borges, aparecido en 1960), coincidente con el período de auge de las vanguardias y con el final de las mismas en tanto movimientos dominantes.

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Un análisis comparativo entre “Arte poética” de Huidobro y el decimonónico “*Ars*” de José Asunción Silva hace posible ahondar en las dife-

rencias y las similitudes entre dos poetas, cada uno de ellos ubicados en distintas fases de una transición entre dos horizontes de expectativas, de intenciones y de inquietudes estéticas personales y colectivas:

Ars

El verso es vaso santo; poned en él tan sólo
un pensamiento puro,
en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes
como burbujas de oro de un viejo vino oscuro.

Allí verted las flores que la continua lucha
ajó del mundo frío,
recuerdos deliciosos de tiempos que no vuelven,
y nardos empapados en gotas de rocío.

Para que la existencia mísera se embalsame
cual de una ciencia ignota,
quemándose en el fuego del alma enternecida
de aquel supremo bálsamo, ¡basta una sola gota!
(Montes de Oca 2007: 478).

El eje del poema es la tensa oposición entre “santo” y “puro”, por un lado, e “hirvientes”, “burbujas de oro” y “vino oscuro”, por el otro; entre “flores”, “recuerdos deliciosos”, “nardos” y “rocío”, por un lado, y “ajó”, “mundo frío”, “existencia mísera”, “ciencia ignota”, “fuego”, “supremo bálsamo”, por el otro. El yo lírico, sin mencionarse a sí mismo, describe de manera transversal su propia existencia entre la santidad del verso puro y la miseria del mundo frío, si acaso atenuada esta última por la expectativa de una ciencia única y secreta; dicha existencia se confirma en la biografía de Silva, de modo que es posible establecer un puente desde el yo lírico y el autor implícito hasta el autor real, ello sin duda como parte de la preceptiva subyacente en el poema, preceptiva romántica en la medida en que el romanticismo fomentó una escritura intimista, poderosamente expresiva, ansiosa de liberarse de las barreras barrocas y de los espejismos entre los distintos planos de voces, concretamente entre el yo lírico y el autor real.

El poeta de “Ars” oscila entre una superficie pura y santa en términos tanto éticos como estéticos y un fondo de sensaciones “hirvientes” (quizá se vio tentado a escribir “ardientes”) con ciertas resonancias

modernistas: “burbujas”, “oro”, “viejo vino oscuro”. Los imperativos en solemne cadencia hispánica y litúrgica, “poned”, “verted”, son la marca más clara de la función “preceptiva”, ceñida esta última al entorno estrictamente estético y literario, pues si bien es dable inferir que el poeta presupone en los valores de lo “santo” y lo “puro” un carácter formativo para la sociedad, tal inferencia no es bastante explícita en ninguna de las tres estrofas, ni siquiera cuando en la tercera se alude a una “ciencia ignota”, la cual no remite a un aspecto básico de la educación de un pueblo (como la divulgación de la ciencia positiva), sino a todas aquellas zonas y regiones a las que se aproximaron los románticos, los modernistas y los decadentistas precisamente para enfrentarse al discurso hegemónico del positivismo: una alquimia simbólica, en fin, y no una química positivista e instructiva.

El poema, de hecho, describe un discreto proceso alquímico de transustanciación de “pensamiento puro”, “imágenes”, “flores”, “recuerdos deliciosos”, “nardos”, en la “gota” de un “bálsamo” que alivia y perfuma la “existencia mísera” no sin una mediación del fuego “del alma enternecida”, esto último como sugerencia de que la alquimia ígnea se realiza en lo más íntimo y sensible del ser. A su vez, la isotopía de ‘lo líquido’ es central en la medida en que desde un principio el verso es visto como un vaso y por ende como un vehículo y un recipiente, paralelo o correspondiente al alma; la transustanciación, a fin de cuentas, se realiza en ésta y en aquél.

VICENTE HUIDOBRO

El célebre “Arte poética” de Vicente Huidobro no prescinde ni de la utilería verbal romántica ni de la modernista, pero las reformula de manera que una y otra quedan volcadas en un horizonte distinto y en una estética nueva, el creacionismo. Los modos verbales son aquí indicio de 1) la oscilación de la voz lírica entre el *desiderátum* (subjuntivo), la descripción de un nuevo mundo (indicativo) y el propósito preceptivo de indicar claramente cómo se ha de escribir ahora (imperativo), así como de 2) la oscilación, más sutil aun, entre la función preceptiva e imperativa y la función vanguardista creadora, esto es, en los términos generales ya apuntados, entre lo colectivo y lo individual, entre lo social y lo personal-divino:

Arte poética

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos, creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

Estamos en el ciclo de los versos.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡Oh, poetas!
Hacedla florecer en el poema;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el sol.

El Poeta es un pequeño Dios.

(1992: 17)

Dicha segunda oscilación resume una tensión decisiva en todas las vanguardias del siglo xx, ubicadas entre el fomento de la libertad individual, derecho básico del creador, y el propósito de conducir a la sociedad o por lo menos a las artes como punta de lanza en la construcción del imaginario colectivo: el subjuntivo del *desiderátum* y el indicativo de la descripción de un mundo nuevo parecen referirse a la primera, esto es, a la libertad individual, mientras que el imperativo de la función preceptiva remite al segundo. Y es que nunca como en las vanguardias se tensó tanto la cuerda entre la libertad individual y un propósito social que subordinaba al creador a tareas colectivas; ello explica la incorporación del padre del futurismo al fascismo y la del padre del surrealismo al marxismo y también explica la ruptura de Jorge Luis Borges con cualesquiera vanguardias, ruptura que no sólo se debió al agotamiento —a su juicio— del experimentalismo, sino sobre todo al rechazo de la idea

de que el arte se subordina a aspiraciones colectivas; ya veremos que su “Arte poética” ciñe y conduce a la creación hacia los temas y hacia los dramas primordiales del individuo, como los ultrajes del tiempo y de la muerte.

En cuanto a Silva y a Huidobro, en lugar del “vaso santo” del colombiano (receptor de un bálsamo alquímico donde objetos materiales y sentimientos se transfiguran en un bálsamo de ciencia ignota), el chileno prefiere en su utilería una llave capaz de abrir las más numerosas puertas; mientras el vaso es un recipiente pasivo, la llave es un agente poderoso, un “activo”.

La rima a ratos consonante, a ratos asonante, es asimismo susceptible de verse en Huidobro como otro síntoma de la oscilación o acaso transición de una función a otra, entre una estética y otra. La invariable rima consonante en cada verso par (con cambio de rima en cada estrofa) del poema de Silva, es de suyo un equilibrio decimonónico entre la tradición y la modernidad, propio del modernismo;⁴ otro tipo de equilibrio se alcanza en el poema de Huidobro, esta vez entre las grandes estéticas del siglo XIX y las incipientes del XX, y ello se sugiere ya desde las decisiones del autor implícito con respecto a rima y métrica.

El poema empieza muy significativamente con una estrategia de rima idéntica a la de todo el poema de Silva, esto es, con rima consonante en cada verso par. La segunda estrofa, en pareado sentencioso, recurre a una suavizada rima asonante que ha de mirarse como un equilibrio entre una intención innovadora (de ruptura con respecto a un poema como el de Silva, tan típico en la versificación de aquella centuria, especialmente de la fase final, ya modernista) y un deseo de que el pareado quede en la memoria de los lectores justamente porque se trata de una sentencia, de una indicación precisa acerca de la gramática *de* la creación (“tu palabra”) y de la gramática *en* la creación (“el adjetivo”, representando aquí de todas categorías gramaticales).⁵

⁴ Belem Clark de Lara ha sintetizado así el pensamiento, la estética y el trabajo de Manuel Gutiérrez Nájera en el volumen *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*; allí se desarrollan ambos polos conceptuales, espirituales, ideológicos y estéticos, entre los cuales se movieron los artistas hispanoamericanos de entonces.

⁵ El recurso o forma “pareado” suele tener una función sentenciosa; al poeta le permite por lo general resumir, condensar, rematar, incidir, insistir. Los estribillos acostumbra ser pareados. La rima consonante fortalece el impacto y contribuye a la intención. La rima asonante en pareado, como en este caso, sigue contribuyendo a la intención

Un razonamiento idéntico es posible para la cuarta estrofa del chileno, la cual es asimismo un pareado, ya no sólo sentencioso, sino además francamente imperativo. La rima asonante predomina por lo demás en las dos restantes, la tercera y la quinta y última, siempre con la intención o función sentenciosa y memoriosa, incluso imperativa, dentro de un marco de sugerencia de libertad al no emplearse la rima consonante, más sentenciosa pero más ceñida y restrictiva.

La métrica del poema de Silva es la del alejandrino, verso por excelencia del modernismo, y la relativa asimetría de algunos versos se regulariza y se explica porque se trata de heptasílabos, esto es, justo la medida correspondiente a los hemistiquios en que por lo común se dividen los alejandrinos. Hay, en fin, una clara regularidad, no exenta de una muy tenue desviación: heptasílabos o hemistiquios sueltos, aislados, libres. Y, aun dentro de esta tenue desviación admitida y admisible, la regularidad se remarca por el dato de que el heptasílabo es siempre el segundo verso de cada estrofa. Y, a propósito, en virtud de que del primero al segundo verso en “*Ars*” hay un encabalgamiento (el encabalgamiento fue otro de los recursos de relativa ruptura entre los modernistas), es dable concluir que Silva ensayaba una suerte de alejandrino de tres hemistiquios; sea como fuere, el encabalgamiento en este ejemplo concreto sugiere no sólo continuidad y fluidez, sino el principio de ese trasvase alquímico que quedó aludido arriba: los verbos dominantes en el respectivo primer verso de las dos primeras estrofas son verbos de la caída de un líquido: “poned”, “verted”; lo mismo podría decirse de “embalsame” en la tercera y última estrofa, pues el bálsamo es líquido que se derrama.

La métrica en el poema del chileno es de verso libre como una demostración de la propia estética:

Arte poética

- (10) Que el verso sea como una llave
- (5) Que abra mil puertas.
- (11) Una hoja cae; algo pasa volando.

sentenciosa sin que se enfatice la presencia de la rima, vista en aquella época (el 1916 de la aparición del poema) como una típica representante de la poesía tradicional. El soneto de tipo inglés permitía a Borges terminar con un pareado de rima consonante, y no pocas veces se advierte una intención sentenciosa, gnómica o lapidaria; ése es el caso de “No nos une el amor, sino el espanto, /será por eso que la quiero tanto”.

(12) Cuanto miren los ojos, creado sea,
(12) Y el alma del oyente quede temblando.

(14) Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
(13) El adjetivo, cuando no da vida, mata.

(11) Estamos en el ciclo de los versos.
(6) El músculo cuelga,
(9) Como recuerdo, en los museos;
(12) Mas no por eso tenemos menos fuerza;
(14) El vigor verdadero reside en la cabeza.

(11) Por qué cantáis la rosa, ¡Oh, poetas!
(11) Hacedla florecer en el poema;

(7) Sólo para nosotros
(11) Viven todas las cosas bajo el sol.

(10) El Poeta es un pequeño Dios.
(ficha y página, preguntar al autor)

Propongo considerar los metros más frecuentes de la lengua como ejes en torno de cada uno de los cuales gravitan, con posibilidad de generar sentido, los versos aldedaños, por lo común presentes sólo en la poesía de verso libre. Las cadencias más comunes en nuestro idioma son, desde luego, el heptasílabo, el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino.

Un buen ejemplo aparece aquí: en la segunda estrofa, la primera del pareado sentencioso, el primer verso es un alejandrino con dos perfectos hemistiquios, mientras que el segundo es un verso de trece sílabas, como si el plano de la expresión quisiera reforzar lo dicho en el plano del contenido: "mata". Y es que un verso de trece sílabas es un acortamiento brusco si se lo acompaña de un alejandrino, si lo antecede un alejandrino por añadidura en estrofa de dos versos.

En otros términos, el segundo verso transmite la sensación de que el acortamiento del verso con respecto a la medida más habitual en este contexto (catorce), presente en el anterior, refleja en el plano de la expresión lo que se dice en el plano del contenido: que el mal adjetivo mata. El acortamiento del verso refuerza desde el nivel rítmico el acortamiento de la vida del poema.

Paralelamente, un dodecasílabo estaría en condiciones de expresar varios posibles sentidos en función de su carácter de desviación con respecto al eje métrico rector más cercano, el endecasílabo:

(12) Mas no por eso tenemos menos fuerza; [...]
(página)

Aquí el dodecasílabo manifestaría, desde el plano de la expresión, el alargamiento, la *durée* de la “fuerza”.

Asimismo, el célebre decasílabo final, antecedido de un endecasílabo, no tendría un carácter de muerte o acortamiento, sino de contundencia lapidaria, todo ello desde luego si se aplica y pronuncia la sinalefa entre “Poeta” y “es” y si por lo tanto se evita allí el hiato como la lectura prosódica; en el caso contrario, esto es, si se separan en hiato la “a” de “Poeta” y la “e” de “es”, el verso se vuelve endecasílabo por la suma de diez sílabas acústicas y la sílaba implícita adicional por el final en agudo o, lo que aquí es lo mismo, en monosílabo acentuado.

Por último, en la otra estrofa de dos versos, la antepenúltima, también sentenciosa y preceptiva, el doble endecasílabo nos confirma que los metros tradicionales no desaparecen en el verso libre.⁶

La función “educativa social” suscrita o implícita en la función “preceptiva” ha desaparecido por completo en Huidobro, pero no ha desaparecido esta última si se la restringe al ámbito de las letras y no se la amplía a la sociedad entera.

ALFONSO REYES

Nueve años más tarde, en 1925, Alfonso Reyes trazó desde París su propia “Arte poética”:

⁶ En lo que se refiere a la poesía mexicana, he analizado esta hipótesis (la de que las medidas tradicionales y más comunes no desaparecen en el verso libre y, más bien, se reformulan y revitalizan en éste) en la ponencia “El endecasílabo en Elías Nandino”, presentada en el congreso de homenaje al poeta jalisciense en octubre de 2008 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco.

1

Asustadiza gracia del poema:
flor temerosa, recatada en yema.

2

Y se cierra, como la sensitiva,
si la llega a tocar la mano viva.

3

—Mano mejor que la mano de Orfeo,
mano que la presumo y no la creo,

4

para traer la Eurídice dormida
hasta la superficie de la vida.
(1959:113).⁷

Ecos de Juan Ramón se dejan sentir en los dos primeros pareados. Me refiero concretamente al citadísimo poema, también pareado, que ha sido visto como la síntesis de la estética del poeta de Moguer, simultáneamente consejo a sí mismo (frente a la obsesión de la poesía pura, abocada a revisar una y otra vez los textos hasta correr el riesgo de descartarlos) y sugerencia a los otros:

¡No le toquéis ya más,
que así es la rosa!

En Reyes, sin embargo, parece necesario el contacto, así sea uno solo; parece imprescindible el tacto de la “mano viva”, capaz de superar el reto que derrotó a Orfeo cuando conforme el mito original quiso en vano traer del Hades a su Eurídice.

“Gracia”, primer sustantivo en el primer verso, es la palabra eje del poema y por lo tanto del arte poética de Reyes. Tres adjetivos de la isotopía de ‘lo frágil’, ‘lo tímido’, ‘lo huidizo’, rigen este pareado: “Asustadi-

⁷ Según la “Noticia sobre esta edición”, “Arte poética” apareció originalmente en *La vega y el soto*. México: Editorial Central, 1946 (12); al pie del poema aparece la leyenda “*París, 1925.—v.s.*” (113).

za”, “temerosa”, “recatada”. El poeta parece estar queriendo dejar claro que la esencia de la poesía es a su juicio ese carácter intangible, inasible, perdido, que es una sustancia fuerte (“yema”), pero “recatada”, y que se deja entrever en los juicios que todos los lectores hacemos sobre la base del gusto, de *nuestro* gusto, juicios cuya enunciación exacta a nosotros mismos se nos escapa pero que, aun así, queda flotando en el aire como la sustancia, como la esencia mayor y mejor de la vida del arte y quizá hasta de la vida social: el estado de gracia de la obra superior, tema asimismo presente en el poema “Para enseñar a cantar a un pájaro”, de Jacques Prevert. Se trata del secreto último de la poesía y por lo tanto de la estética: la gracia que les insufla vida, pervivencia y garantía de una recepción así sea demorada a un verso, a un personaje, a un argumento. No hay aquí ninguna referencia a la gracia en términos teológicos; aun así, la gracia alfonsina es una cualidad inasible a simple vista, sutil, superior, ni fija ni mecánica; es una cualidad adherida a un ente físico, el poema, y es ella misma ente físico, la flor, sólo que un ente cercado por su propio carácter asustadizo, traducible éste en los términos ya propuestos de lo inasible que es propio de la gracia como don supremo de ese artefacto estético llamado poema, paradigma y representante, a su vez, del arte entero, como puede corroborarse cuando se habla de la poesía de cuadro o de una película o de una escultura o de un acto en el mundo de la vida.

El guión de parlamento en el tercer pareado introduce la voz personal y el juicio propio (“mejor”). El yo se hace presente de una manera intempestiva y subjetiva (“presumo”) y luego desliza una anfibología igualmente personalista: “no la creo” es susceptible de leerse como una irónica y programática negación del creacionismo (“no soy capaz de crearla”) o como una expresión de escepticismo (“no le creo”, “no creo en ella”).

La rima y el metro corresponden a la tradición (consonante y endecasílabo), aunque el típico tono alfonsino, la gracia que le es característica, atenúa el posible efecto puramente tradicionalista.

La numeración de cada pareado postula ese orden al que fue tan afecto el poeta de Monterrey, orden numérico que ya de suyo está presente en el endecasílabo.⁸

⁸ En *El canon intangible* busco establecer los polos culturales de la poesía alfonsina, atareada entre lo letrado y lo popular, entre lo ingenioso y lo coloquial, entre lo inte-

Por último, también aquí, como en Huidobro, es de resaltarse la ausencia de la función “educación social”, que es parte de la función general “preceptiva”.

MANUEL BANDEIRA

El yo lírico de “Poética” no es recitado como la flor alfonsina ni discreto como el yo lírico del poema del mexicano. “Poética” es una bandera vanguardista más clara y más químicamente pura incluso que el poema de Huidobro. Los enunciados son enfáticos, y el poema entero se construye como un programa de oposiciones bajo el principio de la decantación y liberación de lo vigente frente a lo caduco, de lo eficaz frente a lo fallido, de lo vivo frente a lo muerto, de lo joven frente a lo viejo, de lo sano frente a lo enfermo:

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto
[expediente protocolo e manifestações de apreço ao
[Sr. diretor

lectual y lo cotidiano. Estos polos magnéticos influirían en la elección de la rima y el metro, así como en las referencias a figuras tales como Orfeo y Eurídice, tratadas aquí de manera muy personal y cercana, al punto de que es posible comparar la mano de Orfeo con la del poeta. Ahora bien, en poemas de 1925 y años aledaños ya se advierte ese juego entre rimas (libre y alternadamente asonantes y consonantes) que es de hecho la más característica de un Reyes que anda en busca de la gracia como síntesis de polos al parecer opuestos. De ese modo, la rima consonante en “Arte poética” funciona como la visión de un orden general, no de un invariable hábito del poeta; ese orden no es restrictivo ni impositivo, pues lo de verdad importante son la gracia y la resurrección de la belleza y del amor. Por lo demás, Orfeo y Eurídice acaso establecen aquí un juego intertextual con la poesía de Rainer María Rilke, a quien Reyes había alcanzado a conocer en París; en el mismo ámbito se encontraría el poema que sigue a “Arte poética”, “Jacob” (1959: 113-114), con la presencia del ángel y con una apropiación y reformulación de un relato milenario para expresar experiencias espirituales y emocionales, muy a la manera del autor de los *Nuevos poemas*, de las *Elegías de Duino* y de los *Sonetos a Orfeo*. Por otra parte, *El canon intangible* analiza el valor simbólico del once en Reyes tanto mediante el endecasílabo como en el número de estrofas en *Romances del Río de Enero*.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário
 [o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela do co-senos secretário do amante
 [exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes
 [maneiras de agradar as mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbados
 O lirismo dos *clowns* de Shakespeare

—Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
 (2003: 111-112)

El poema “Os sapos” explica desde fines de los años diez por qué “Poética”, escrito entre 1924 y 1930, no se llamó “Arte poética”: este término es invocado por una voz ridiculizada (la de un “sapo-tanoeiro, / Parnasiano aguado”) como un mero sustituto de la poesía:

Clame as saparias
 Em críticas céticas:
 Não há mais poesia,
 Mas há artes poéticas (110).⁹

⁹ Rico en provocativas referencias literarias, puede ser visto como un esbozo o anti-

Dicho de otro modo, en voz del propio parnasiano, los críticos escépticos frente al parnasianismo se quejan de que éste ya no propicia la escritura de poesía, sino de meras artes poéticas; el autor implícito sugiere que el sapo parnasiano cita a los críticos para ridiculizarlos y que, de algún modo, se apropia al menos en parte de la carga positiva del concepto “arte poética”. En todo caso, el autor no quedaba en buenas condiciones para años después denominar “Arte poética” a un poema tan representativo (a juicio de Ivan Junqueira uno de los mejores y más importantes de toda la obra de su paisano): “Poética” era una especie de solución de compromiso frente a sí mismo, pues a diferencia de “Os sapos” aquí el título ni es ridículo o paródico ni introduce un texto que deba leerse como una auto-ironía o que incorpore voces ridículas e involuntariamente auto-paródicas.¹⁰

Por otra parte, para este poema de Bandeira, como para el de Neruda, el análisis del metro elegido es poco relevante justamente porque el texto y su poética subyacente y explícita demuelen la noción misma de

cipo de arte poética; en tal caso, el título estaría introduciendo e ilustrando una fuerte intención paródica, ridiculizadora, desautomatizadora y, en último término, vanguardista. Ivan Junqueira recuerda que *Carnaval*, donde se incluye “Os sapos”, apareció en 1919, mientras que todos los poemas de *Libertinagem*, incluido “Poética”, se redactaron entre 1924 y 1930 (104 y 107).

¹⁰ “Mais do que em qualquer outro poema, é em ‘Poética’ que Bandeira nos dá a exata medida de sua participação no movimento modernista. E ‘Poética’ não é apenas um dos melhores poemas do autor, mas também um dos mais importantes que escreveu, talvez mesmo o mais significativo no que se refere ao discurso metalingüístico e a síntese de seus procedimentos líricos. Perceba o leitor que, nele, o poeta jamais cogita de renunciar ao lirismo, mas apenas ao ‘lirismo comedido’ e ‘bem comportado’, ao lirismo ‘funcionário público com livro de ponto expediente protocolo’, ao lirismo ‘político’, ‘raqúitico’ e ‘sifilítico’ —enfim, ao lirismo ‘que não é libertação’. Em troca, o poeta reivindica o lirismo ‘dos loucos’, ‘dos bêbados’ e ‘dos clowns de Shakespeare’, ou seja, o lirismo que, desde então, não mais compactuará com o purismo e a linguagem convencionais” (107-108). El Neruda del *Canto general* tendrá una estética similar, pero de ninguna manera hará equivalentes lo “político” y lo “raqúitico”; por el contrario, para él lo débil y enfermizo será la poesía que no se aboca a la colectividad, a la construcción de una polis progresista. Otros grandes poetas brasileños tampoco habrían recurrido al título explícito de la función “arte poética”, aun cuando habrían practicado ésta; escribe el especialista José Martínez Torres: “El arte poética como tema del texto en verso es una constante en la poesía brasileña del siglo XX: ‘En busca de la poesía’ de Drummond de Andrade, ‘Módulo para una construcción imposible’, de Moreira da Fonseca, y ‘Carta a un joven poeta’, de Ferreira da Loanda, son ejemplos notables de esta tendencia” (Bandeira 2006: xi).

medida, de contención. Más relevante es señalar, en el marco del presente análisis, el predominio de las marcas de ruptura: en el plano de la expresión, verso libérrimo, ausencia de rima, presencia sólo esporádica de signos de puntuación; en el plano del contenido, una toma de posición inequívoca y contundente. Asimismo, frente al yo repentino pero breve del poema de Reyes, el de Bandeira aparece de principio a fin, y el guión de parlamento final, más que para introducir al yo lírico, sirve para remachar la última frase, la más enfática y sentenciosa, de todo el texto.

Como subgénero con carácter de expresión de una postura estética y ética personal, el “arte poética” experimenta con Bandeira una radicalización formal y de significado y de sentido aun si se lo compara con los de Huidobro y de Reyes, al punto de que el tema se desborda hasta otro poema hermano, “Os sapos”, que puede considerarse un antecedente por su talante metaliterario y programático y cuyo título y desarrollo anulaban la posibilidad de que en el futuro Bandeira empleara como encabezado la expresión “arte poética” en un poema en el que el yo lírico no desdijera al autor implícito ni el autor implícito desdijera al yo lírico.¹¹

Ahora bien, el modo imperativo, presente en Silva y en Huidobro, está desterrado en Reyes e incluso en el impetuoso y claro Bandeira. En el mexicano y en el brasileño tampoco se asoma el “debe ser”, que reaparecerá en Borges. Ambos usos y otros equivalentes enfatizan la función “preceptiva” en tanto que propósito o proyecto educativo de la colectividad, sea para la vida entera sea tan sólo para la lectura y la escritura de poemas. En compensación, el “yo” en ambos desplaza efectivamente la atención hacia el poeta conforme a la hipótesis principal del presente estudio: la de que el subgénero “arte poética” es una visión desde el “yo” del poeta y alrededor de ese “yo”, sin que, ni siquiera el muy enfático Bandeira, acabe de hacer del todo explícita su idea de que no sólo así escribe y así o eso quiere leer él, sino de que así deben escribir

¹¹ La diferencia de intenciones y de posturas entre el autor implícito y voces internas que presuntamente podrían representarlo, en especial en textos en primera persona (en el caso de narrativa, textos homodiegéticos), postula en efecto un des-decir, una serie de pliegues del discurso que exigen del lector una redoblada atención para distinguir lo dicho y lo des-dicho. Así ocurre, paradigmáticamente, con el célebre desnivel o desfase de intenciones y de interpretaciones de los hechos y los casos (o *el* caso) entre el autor implícito (innominado) y el yo narrador (Lázaro y Lazarillo) en *El Lazarillo de Tormes*.

y eso deben leer los otros. Ni en “Abaixo os puristas” se lleva al plano del sintagma visible una función o intención preceptiva nítida y visible, por lo que será sólo al contexto previsible de recepción del poema al que el poeta le dejará la responsabilidad de que los lectores hagan una recepción “preceptiva” del mismo, mientras que al yo lírico le quedará la satisfacción de releer su poema sólo como una expresión de sus propias ideas y hasta gustos, si bien con un énfasis inequívoco y militante. Esta ausencia de las marcas más habituales de la función “preceptiva” en prosa o en verso —marcas aun presentes, como quedó visto, en el poema de Huidobro— puede verse como el resultado final de un pacto interno del poeta entre el ánimo libertario individual y el deseo de conducir la vanguardia poética como punta de lanza en la reconstrucción de un imaginario social destruido; semejante conducción le exigía al poeta salir de su propia realización libertaria individual y extender su voluntad de influencia hacia la sociedad. A su vez, la ausencia de la palabra “yo” en ambos poemas, admitida por la gramática pero no inevitable, tendería a disimular un poco el carácter central del yo lírico del propio poeta en la construcción de un sentido con implicaciones colectivas.

Una importante diferencia entre Reyes y Bandeira en este punto consiste en que el brasileño parece haber confiado más plenamente en la poesía vanguardista como la catapulta para una reconstrucción y transformación de una sociedad destruida en sus símbolos y valores tras la Primera Guerra Mundial, mientras que Reyes diseminó en otras tareas, ensayísticas, diplomáticas, docentes, tratadistas, y no tanto en la poesía, tan ardua tarea:

Bandeira não deve ser incluído entre os modernistas enquanto porta-voz do novo ideário estético (papel este, aliás, que ele efetivamente jamais desempenhou e ao qual desde sempre se furtou, tendo apenas liderado, com Dante Milano e Osvaldo Costa, a falange carioca do movimento), e sim como catalisador de uma reação que desarticulava então toda a pirâmide sócio-cultural da sociedade remanescente aos horrores e ruínas da Primeira Guerra Mundial. E essa reação não se restringia apenas a literatura, estendendo-se a todos os demais setores das artes, das ciências humanas e da cultura. Ademais, a instauração do Modernismo não admitia qualquer espécie de recuo ou tergiversação ideológica, mesmo porque, para a mente da década de 1920, o passado imediato parecia infinitamente mais intolerável e indigno do que quaisquer estágios históricos anteriormente vividos pelo homem enquanto sujeito de razão,

de conhecimento e de cultura. Ou se era modernista, ou não se era coisa alguma. (Bandeira 2003:104-105).

PABLO NERUDA

Presente, pero emboscado, está por su parte el yo lírico de “Arte poética”, de Pablo Neruda:

Entre sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas,
dotado de corazón singular y sueños funestos,
precipitadamente pálido, marchito en la frente,
y con luto de viudo furioso por cada día de mi vida,
ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente
y de todo sonido que acojo temblando,
tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría,
un oído que nace, una angustia indirecta,
como si llegaran ladrones o fantasmas,
y en una cascada de extensión fija y profunda,
como un camarero humillado, como una campana un poco ronca,
como un espejo viejo, como un olor de casa sola
en la que los huéspedes entran de noche perdidamente ebrios,
y hay un olor de ropa tirada al suelo, y una ausencia de flores,
—posiblemente de otro modo aún menos melancólico—,
pero, la verdad, de pronto, el viento que azota mi pecho,
las noches de sustancia infinita caídas en mi dormitorio,
el ruido de un día que arde con sacrificio
me piden lo profético que hay en mí, con melancolía
y un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos
hay, y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso.

(Jiménez1996: 313).

Desiderátum e imperativo han desaparecido por completo aquí. También ha desaparecido la posición de superioridad donde vinieron a situarse los protagonistas de los poemas de Silva, Huidobro, Reyes y Bandeira. El yo lírico se manifiesta cercado entre “sombra y espacio, entre guarniciones y doncellas”. Resulta por todo ello significativo que el yo sólo aparezca en la segunda parte del quinto verso, perdido en un verbo breve, “bebo”, a diferencia del yo de Bandeira, en primer plano de comienzo a fin.

El verso largo cumple una función común a todos los poemas de *Residencia en la tierra*: expresar la largueza del dolor, la desmesura de la necesidad de expresión. El adverbio de modo en –mente (“precipitadamente”, “soñolientamente”) porta el sentido de la desmesura ya tan sólo en su extensión. El autor implícito multiplica esta desmesura por la colocación de estos adverbios: “precipitadamente” es muy visible al inicio del tercer verso, y su influjo se prolonga porque comparte fonemas con “pálido”, en especial la siempre sonora y explosiva “p”; a su vez, “soñolientamente” empuja al yo de por sí implícito en “bebo”.

El yo lírico sólo adquiere fuerza cuando hacia el final aparece “lo profético”, que aun así, pese a mostrarse mediante un adjetivo neutro, posee una gran presencia. La isotopía de lo poético, después de todo presente en el título, se encuentra muy poco representada en el poema: imposible que aquí se descubran palabras como “verso” (Silva y Huidobro), “adjetivo” y “poema” (Huidobro), “poema” (Reyes), “lirismo” (Bandeira), ya sea en calidad de palabras rectoras o de meras asistentes. La utilería del texto nerudiano se encuentra lejos del ámbito de la escritura donde se sitúan Silva, Huidobro y Reyes y lejos del contexto literario donde se sitúa Bandeira. El repertorio verbal y material de Neruda no se ciñe a un cronotopos fácil de identificar, un cuarto, una casa, una ciudad, sino que, por su variedad de formas y procedencias, produce un efecto de disolución del yo dentro de un planeta vertiginoso o de un océano tácito, tal vez el yo como un satélite en desintegración e reintegración, hasta que al final por fin aparece una palabra relacionada con la isotopía de la dicción, presupuesto de la isotopía de lo poético: “nombre”, ceñida además por el adjetivo final, “confuso”.

A diferencia de los poetas precedentes, Neruda dedica el poema a decir de dónde sale su verso; éste aparece reducido y simultáneamente elevado a “nombre”, esto es, restringido a mera enunciación y exaltado a sustancial y sustantiva denominación. En ese sentido, el texto nerudiano es, entre los siete aquí repasados, el que presenta la función “arte poética” de manera más químicamente pura: no sólo se ciñe al universo del poeta, sin pretensiones de preceptiva, sino que se remite al fondo originario de angustia, desconcierto, vértigo, diversidad y sonoridad que es el magma de donde procede el nombre, el cual por cierto no llega solo, exclusivo, excluyente y puro, sino acompañado de “un golpe de objetos” y de “un movimiento sin tregua”, lo cual condice con toda la obra del chileno.

JAIME TORRES BODET

De los seis poetas e incluso en comparación con José Asunción Silva, fue Torres Bodet quien eligió la forma más ceñida, más conceptual, el soneto. Su “Arte poética” es el primer texto de *Sonetos*, aparecido en 1949:

Arte poética

Agosto endulza, inteligencia, el grano
 en que el racimo al esbozarse piensa
 y en gotas de ámbar lúcido condensa
 el frenesí del cielo meridiano.

Lo que de la mirada hasta la mano
 tarda la sed en consumir su ofensa
 te deja recibir, uva indefensa,
 el último derroche del verano.

Ay, pero entre los dedos transparentes
 con que la asiduidad de la caricia
 para una sabia copa te resume

¿de qué azúcar sincero te arrepientes,
 tú, que la lentitud vuelves delicia,
 arte el sabor y crítica el perfume?

(1949: 8-9)

Frente a la superabundancia del yo en Bandeira y a la centralidad descentrada del yo en Neruda, el yo en este poema se ha difuminado hasta convertirse en “dedos transparentes”, invisibilidad doble por la sinécdoque consistente en referirse al ser por una de sus partes (“mano”, “dedos”) y por la transparencia. El poema entero postula una deliberada difuminación del yo y del sentido mediante un hermetismo celoso, que no entrega inmediatamente los posibles significados; incluso el “tú”, si bien enunciado, parece ir cambiando de rostro y referente: el primer cuarteto, según indicios, evoca y se dirige a la inteligencia; el segundo, a la “uva indefensa”, y los tercetos, posiblemente a la uva o a un tercer referente, sutil: a la poesía misma, al poema, quizá al poeta. Si se refiriera a este último, ello significaría que la voz no identificada que conduce el

poema, sin asumirse explícitamente como un yo, se estaría dirigiendo a alguien identificable con él mismo; esto deslizaría un oblicuo rasgo autobiográfico y estético, pues en los primeros poemas de Torres Bodet había un afán de sinceridad romántica y postromántica de la que luego el autor se alejó, matizándola.

Hay, eso sí, una plenitud expuesta en “Agosto” y “verano”, y el texto entero se construye entre la isotopía de la conciencia (“inteligencia”, “piensa”, “lúcido”, “meridiano”, “mirada”, “sabia”, “crítica”) y las isotopías de la sensualidad, de la abundancia y del placer (“endulza”, “grano”, “racimo”, “gotas de ámbar”, “frenesí”, “uva”, “derroche”, “verano”, “caricia”, “copa”, “azúcar”, “delicia”, “sabor”, “perfume”).

Hay, además, una síntesis entre ambas isotopías: el racimo piensa, el ámbar es lúcido, la copa es sabia, la lentitud se vuelve delicia, el sabor se hace arte, el perfume se torna crítica.

Agosto, por su parte, es el mes de las frutas mayores y de las cosechas más simbólicas; era, hace sesenta años, el mes de la uva. En esa época cenital del año se sitúa el sutil cronotopos del poema, espacio-tiempo propicio para esa síntesis crucial. La uva y el vino son, desde luego, símbolos universales, en especial caros a Occidente. Pues bien, a la manera de los maestros Stéphane Mallarmé y Paul Valéry y del contemporáneo Jorge Cuesta, Torres Bodet centra y concentra el soneto en una acción mínima, nimia, pero esencial, digna de ser el gesto entero del poema: el acto de tomar entre las manos una copa de vino y sopesarla, titubeante al parecer entre beberla y abandonarla.

En los dos primeros cuartetos se diría que se ha consumado ya el acto de beber o por lo menos el rito de desplazar la copa hasta el sitio de “la sed”, esto es, la boca. Sin embargo, el “Ay” repentino del inicio del primer verso del primer terceto y el “te arrepientes” del final del primer verso del segundo terceto sugieren una contención, un retroceso. Sin que sea posible agotar los muchos matices del poema, cabe destacar en el marco del presente estudio la ya mencionada difuminación de los entes y parámetros primordiales para cualquier texto poético, narrativo o dramático. Esos entes y parámetros son el yo, el tú, el dónde y el cuándo. Todos ellos están aquí, pero se muestran deslavados, aludidos y eludidos, esquivos.

En cambio, ha desaparecido por completo la función “preceptiva”, al punto de que si trazáramos un camino desde Huidobro hasta Torres Bodet, veríamos que dicha función alcanzó su punto culminante en

Bandeira y luego decreció, también desde el punto de vista cronológico, en Neruda y en el autor de *Sonetos*. Del chileno al mexicano hubo, tras los diez años que transcurrieron de fines de los treinta a fines de los cuarenta, un proceso de decantación de la función “arte poética” hasta un grado de sutileza tal que el propio yo, tan enfático en Bandeira, se ha vuelto invisible.

JORGE LUIS BORGES

Veinte años más tarde, 1960, las vanguardias eran de tal modo históricas que ya incluso se preparaba el nacimiento de otra etapa o época, la segunda y hasta ahora última, de las vanguardias. A diferencia de Torres Bodet, Borges colocó su “Arte poética” al final del libro, con un posible tono e intención de remate y despedida. El subgénero aquí presentado no ha vuelto, en efecto, a tener una manifestación de trascendencia en América Latina, y hasta donde mis luces alcanzan puede considerarse consumado y cancelado con el texto de Borges.

En éste reaparece, por cierto, la función “preceptiva”, aunque se la aleja cuidadosamente de cualquier ánimo de innovación y de experimentación; la poesía, por el contrario, “inmortal y pobre”, pertenece a los misterios íntimos de la vida ordinaria y a las preguntas primordiales del ser entendido como individuo. Pese a esto último, el yo no aparece; el que se dibuja es un nosotros a la vez humilde, genérico y estratégico (ello porque el yo está aislado y puede pecar de subjetivo, mientras que el nosotros cobija con lo colectivo a la voz de quien de cualquier manera asigna a la poesía el campo de acción de los primordiales sufrimientos del yo, aquellos que hacen del ente un ser):

Arte poética

Mirar el río hecho de tiempo y agua
Y recordar que el tiempo es otro río,
Saber que nos perdemos como el río
Y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar y que la muerte

Que teme nuestra carne es esa muerte
De cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo,

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
Vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara.

Cuenta que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Ítaca
Verde y humilde. El arte es esa Ítaca
De verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable.

(1974:843).

El uso del infinitivo refuerza la idea de lo eterno e infinito de los órdenes y territorios de la poesía. El hecho de que no haya un solo verbo principal conjugado en toda la primera mitad del texto fortalece la paradójica atemporalidad temporal o temporalidad atemporal tanto del ser como de la poesía. El primer verbo conjugado se reserva a la definición de poesía en la cuarta y medianera estrofa: las tres precedentes se han destinado a enumerar tareas de memoria, de analogía, de transustanciación simbólica, de sensación y sentimiento, de lucidez. Y el viejo imperativo, ausente desde Huidobro, reaparece, si no como modo gramatical, sí como contenido en la sentencia “El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara”.

Borges no está lejos de la definición que Reyes había ensayado 35 años atrás: la “verde eternidad” y en general todos los elementos vistos positivamente en el poema remiten a una gracia cercana y casi siempre inasible, así como a la capacidad de insuflar vida a lo inerte, poesía a lo cotidiano, conciencia a lo material o lo inconsciente (la “propia cara” verdadera que se ve en el espejo), palabra a lo innombrable de la muerte y del “ultraje de los años”; gracias a la poesía, este ultraje se vuelve “una música, un rumor y un símbolo”, los tres elementos que quedan sugeridos como los componentes esenciales o resultantes del poema. De ese modo, la poética de Borges, de Torres Bodet y de Reyes en el respectivo “Arte poética” destaca el misterio de lo intangible, se encuentre esto en lo cotidiano (Borges y Torres Bodet) o bien, eventual o simbólicamente, en un posible trasmundo mitológico (Reyes), mientras que la de Neruda, sin renunciar a lo intangible e innombrable y más bien en pos de ello, destaca el poder de lo tangible en diferentes grados, desde la sombra y el sueño hasta la “campana rota” y la “casa sola”. Los mundos de Reyes, Borges y Torres Bodet son ordenados ya de por sí en la estructura métrica elegida, el endecasílabo, mientras que el mundo de Neruda transmite un efecto de vastedad y caos, de remolino oceánico, gracias entre otros recursos al versículo de largo aliento.

Desde luego, la rima en espejo empleada por Borges (cada palabra rima consigo misma, y el segundo verso rima con el tercero y el primero con el cuarto, del mismo modo que en un espejo los objetos más próximos al espejo se reflejan en un primer plano y los más lejanos en un segundo o tercer o último plano) se explica fácilmente por el hecho de que el espejo es uno de los ejes rectores del poema, en tanto que definición última de la poesía.

CONCLUSIÓN

No cualquier poeta escribe un “Arte poética”. Los seis maestros mencionados en el presente estudio han tenido un distinto grado de relación con las instituciones, así sea la institución del arte como formadora y conductora del imaginario colectivo. Los seis han querido jugar un papel preponderante en la escena literaria o han por lo menos meditado con intensidad sobre el fenómeno de la escritura y han dejado o bien tratados enteros, como Alfonso Reyes, o bien una cauda de reflexiones,

de ironías sorprendentes, de artículos y de ensayos, como Jorge Luis Borges. Y es así como Huidobro definió su Creacionismo en los versos de “Arte poética” y luego fue y defendió ferozmente el dato de que él era el inventor del Creacionismo, pues sabía muy bien que el vanguardista, por definición, es el primero, el primero en todo, el primero en la historia, el primero en el campo de batalla de las decisivas representaciones simbólicas. Por su parte, los mexicanos Reyes y Torres Bodet fueron fundadores y cabezas de instituciones, mientras que Borges no dejó nunca de afilar su aguda espada y apuntar con ella al pecho de quienes, por ejemplo, insistían en defender la vigencia de la escritura vanguardista en los años treinta y cuarenta; aunque cercano a la postmodernidad por su ironía y su escepticismo, Borges no dejó de pensar que valía la pena romper lanzas contra quienes seguían escribiendo conforme a los cánones de la vanguardia, como si en el fondo pensara que la literatura, pese a todo, influía en la vida pública. Por su parte, Neruda fue senador de la República de Chile, fue embajador, y si bien no escribió tratados como Reyes ni una crítica constante como Borges aun así tuvo una relación tan intensa con las distintas formas de concebir la poesía y de escribirla que en “Los poetas celestes” del *Canto general* fustigó a los “rilkistas” y a los “gidistas” y descalificó el presunto amaneramiento y el exceso de delicadeza de unos y de otros; también ironizó contra los poetas puros y contra los meramente experimentalistas, con lo cual se aproximó mucho a una postura preceptiva y por lo tanto excluyente, si bien la función “preceptiva” se disimuló bien en la vehemencia de los versos de un magno poemario, el *Canto general*, una de cuyas intenciones es por cierto la de convertirse en una biblia atea, social y popular, y una de cuyas corrientes subterráneas es por ende la voluntad más o menos implícita de enseñarle al pueblo a distinguir los hitos de la historia latinoamericana y a orientarse por los laberintos de la política concreta, discerniendo entre los auténticos héroes y los traidores.¹²

¹² “Los poetas celestes” se incluye provocativamente en el apartado “La arena traicionada” (291-366). Por lo demás, el realismo socialista fue una preceptiva del siglo XX, sustentada por sí fuera poco en el peso de un Estado que buscaba controlar todos los resquicios del imaginario colectivo. “Los poetas celestes” fue una preceptiva disimulada: la función o intención “preceptiva” no se podía cumplir a fines de los cuarenta conforme a los procedimientos, formas y recursos del siglo XIX, pero era evidente el propósito, expuesto o sugerido a lo largo de todo el *Canto general*, de transmitir una manera necesaria e

Ahora bien, el “Arte poética” de Neruda quedó escrita y publicada más de diez años antes, esto es, en plena etapa de las *Residencias*, durante una época esencialmente distinta en términos estéticos y personales a la que animaría y haría posible el *Canto general*: desolado, literalmente solo o solitario, viudo de toda mujer y de sí mismo y de cada jornada, el yo lírico del “Arte poética” nerudiana escribe de una manera muy distinta a un hipotético yo lírico que en el *Canto general* o en las *Odas* hubiera insertado un “Arte poética”: de los años treinta de las *Residencias* a los cuarenta del *Canto general* y a los cincuenta de las *Odas* hay tres maneras muy distintas de concebir el arte poética, y si sólo en la primera de estas tres etapas Neruda escribió un poema con ese título es porque, según cabe ahora concluir, aquélla era la época correspondiente al subgénero aquí analizado, una época, sí, histórica e histórico-literaria, pero sobre todo época en términos estéticos o ideológico-estéticos, en que de pronto y por razones que aquí trataron de esclarecerse fue posible que varios grandes poetas, todos ellos padres fundadores de instituciones o de prácticas colectivas en distintos grados, elaboraron, cada uno, un poema con idéntico título.

El título “Arte poética” era inviable en el *Canto general* porque provenía de una estética con distintos matices de individualidad y de individualismo, así como de un vanguardismo que, por más matizado y hasta diluido que estuviera, no dejaba de ser un esteticismo del todo ajeno a la visión del mundo en el *Canto general*. A fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, “Los poetas celestes” era un regreso a la preceptiva enfática y excluyente de un vanguardista radical como Huidobro o Bandeira, sólo que ahora, de nuevo, en el contexto general de una pedagogía colectiva, en la cual la poesía volvía a tener, como en ciertos momentos del siglo XIX, un carácter didáctico aquí y allá y rebasaba con mucho las características indicadas aquí como definitorias del subgénero “arte poética”: 1) un yo como eje de la percepción de la poesía y del mundo, 2) un individualismo, por ende, en distintos grados, 3) un poeta que libra combates en el escenario de las grandes instituciones internacionales, ya sea para fustigarlas, ya sea para crearlas como instancias de transformación dentro y fuera del medio literario, 4) una tensión dinámica entre el afán individualista del poeta y el afán influyente del

imprescindible de conducir la escritura poética con la mira puesta en una reescritura de la historia americana y en una refundación socialista de las repúblicas del continente.

vanguardista sobre el imaginario colectivo, y 5) un esteticismo también en diferentes matices como fruto de una diversificada vinculación con las vanguardias históricas de los años diez, veinte y treinta.

Precisamente la crítica al experimentalismo prodigioso en el último poema de la serie, el de Borges, se deja entender como un elocuente indicio de que en 1960 la función “arte poética” había entrado en su fase final por lo menos como enunciación explícita, pues el poema del argentino proponía la clara ruptura de la poesía frente a la vanguardia, siendo que a todas luces esta última había sido uno de los impulsos del nacimiento del “arte poética” como título conceptual y programático casi cincuenta años atrás, en el poema homónimo y fundador de Vicente Huidobro. Asimismo, la presencia de la función “preceptiva” en Borges sólo referida al individuo, y ya no a la sociedad, acabó de romper la tensión dinámica entre autoexploración y vocación de influencia sobre el imaginario público que desde Huidobro había sido uno de los impulsos del arte poética y que ya en Torres Bodet había dado indicios de claro agotamiento.¹³

BIBLIOGRAFÍA

- BANDEIRA, MANUEL. *Testamento de Pasárgada. Antología poética*. Organización y estudios críticos de Ivan Junqueira. [2ª edición revisada]. Rio de Janeiro: Editorial Nova Fronteira, 2003.
- BANDEIRA, MANUEL. *Evocación de Recife*. Traducción, selección, prólogo y notas de José Martínez Torres. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 2006.
- CLARK DE LARA, BELEM. *Tradicón y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

¹³ Un poeta con todas las características de los seis revisados, Octavio Paz, no tituló ninguno de sus poemas “Arte poética” en el período que queda recogido en *Libertad bajo palabra*, cuya primera edición fue de 1960. Varios de los textos pueden fungir allí como equivalentes a un arte poética, como “La poesía” (89-92) o “Hacia el poema (Punto de partida)” (205-207). De hecho, las isotopías de la poesía, del poema, del poeta, de la escritura y de la palabra abundan en el volumen ya desde el título general. Aun así, la enorme conciencia de Paz sobre todos estos temas hace posible concluir que la ausencia de un título como el que aquí nos ha ocupado se debió a una decisión, a una elección que merecería analizarse con una consideración que aquí ya no es posible concedérsele.

- BORGES, JORGE LUIS. *Obras completas. 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
- HUIDOBRO, VICENTE. *Antología poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 1992.
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. [3ª edición. 5ª reimpresión]. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- MONTES DE OCA, FRANCISCO. *Ocho siglos de poesía*. [20ª impresión]. México: Porrúa, 2007.
- NERUDA, PABLO. *Canto general*. Edición de Enrico Mario Santí. [6ª edición]. Madrid: Cátedra, 2000.
- PAZ, OCTAVIO. *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*. [3ª reimpresión]. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 (1960).
- REYES, ALFONSO. *Constancia poética. Obras completas de Alfonso Reyes, tomo X*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- RUEDAS DE LA SERNA, JORGE (coord.). *De la perfecta expresión. Preceptistas iberoamericanos. Siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- TORRES BODET, JAIME. *Sonetos*. México: Gráfica Panamericana, 1949.
- VITAL, ALBERTO. *El canon intangible*. México: Terracota, 2008.

FECHA DE RECEPCIÓN: 06 de noviembre de 2009.

FECHA DE ACEPTACIÓN: 31 de agosto de 2010.