

INTRODUCCION A LA POESIA HERMETICA

I

Dedico al Sr. Prof. Rodolfo Oroz, modesta contribución a su jubileo, con mis más sinceros deseos.

ULRICH LEO.

Todo el mundo habla de poesía hermética; pocos se dan cuenta de qué significa el término que usan. Una fortuna extraordinaria lo ha llevado, en pocos años, a designar, aunque indeterminadamente, cierto tipo de expresión lírica perteneciente a nuestra época, y quizás también —o aun más— a épocas precedentes. Tanto es seguro que la palabra “hermético” como tal no ha nacido entre nosotros, sino que es de origen vetusto, y no tuvo que ver nada con lírica cuando nació. Ni siquiera se comprende sin más la significación ocultista que lleva, desde que existe, el adjetivo, al mirar a su étimo primitivo, el nombre de Hermes. Ni la cualidad del antiguo dios griego de proteger las actividades más públicas humanas, la navegación, el tráfico, el comercio, ni tampoco sus tareas de mensajero de los dioses y de conductor de las almas de los fallecidos a su morada subterránea, habrían predestinado su nombre a designar *lo artificialmente oculto*. Más bien, el camino del nombre antiguo al adjetivo indicando incomprendibilidad *intencionada* en obras escritas, ha pasado por Hermes, en cuanto instructor de elocuencia, otro de sus muchos empeños. Porque, con tal motivo los siglos de helenismo tardío lo han identificado con Thot, el dios egipcio de la escritura, la lectura y la ciencia. Ha vuelto al occidente cambiado de carácter, y provisto del epíteto de “trismégistos”, aplicádole de parte neoplatónica; ya que lo consideraron, desde luego, autor de unos libros de contenido secreto, comprensibles tan sólo a los iniciados, y llamados “los libros herméticos”, según el nombre del dios transformado. De modo que, a base de una larga evolución, el tér-

mino de “hermético” ha llegado a simbolizar los frutos de una espiritualidad intencionalmente impenetrable, y que quiere aparecer extraña y profunda, aunque tal vez no sea ni lo uno ni lo otro”¹.

En vez en vida, el raro adjetivo no ha dejado de funcionar. No solamente ha vuelto a designar, en el curso del tiempo, otras corrientes filosóficas y masónicas intencionalmente poco accesibles. Se aplica también, como es sabido, a latas cerradas de vívere; y por más que el uso del término en este caso se base en la antigua superstición de que el sabio Hermes supiera cerrar envases por método mágicos, sin embargo, está por debajo la noción de que los víveres se conservan frescos precisamente *por no tener* afluencia de aire fresco, o sea, por la intencionalidad de su reclusión. Aplicado a asuntos espirituales, el epíteto lleva consigo, inherentemente, el concepto de la dificultad *buscada*, de la falta de naturalidad escueta, de la separación voluntaria, por hipertrofia intelectual.

Ya se ve más claro por qué hacemos uso del antiguo término filosófico para designar un tipo de lírica divulgado entre nosotros; y es que, hasta en sus mejores representantes, dicha lírica hace sentir cierta arbitrariedad artificiosa en la expresión de sentimientos, pensamientos, impresiones que, bajo la tradición milenaria poética y retórica, habían podido expresarse sin oscuridad. El término de “hermético”, al aplicarse a la lírica contemporánea, no carece, a veces, de cierta ironía, como si se usara en venganza contra los que tanto hacen sudar a sus lectores.

Es, en verdad, con intención polémica cómo ha hecho este nuevo uso del adjetivo venerable por antiguo, un contemporáneo nuestro italiano, notable poeta no ocultista, actualmente profesor de literatura italiana, y a quien le corresponde, entre otros títulos de celebridad, el de haber fraguado la denominación de que hablamos. La pequeña obra de Francesco Flora, titulada *La poesia ermetica*, salida en 1936, ya publicada por tercera vez en 1947^{1a}, ha tenido la suerte —no sé si debo decir buena o mala— de pasar alrededor de nuestro globo, bautizando la aún joven criatura, la nueva poesía oscura italiana, y después de ella, la internacional; bautizándola en

¹ Doy como referencia a tan divulgados asuntos, y que aquí se repiten tan sólo para ilustrar el elemento voluntarista en la obscuridad hermética, no uno de los manuales de mitología clásica, sino el estupendo ensayo de psicología de lo inconsciente de C. G. Jung: “Der Geist Mercurius” (Jung:

Symbolik des Geistes (Zuerich 1948), Abt. II), con un cap. sobre “Mercurius und Hermes” (p. 120 ss.). Véase allí también sobre “la botella como *vas hermeticum* de la alquimia” (p. 78).

^{1a} Cito el libro de Flora según la ed. 2ª (Bari, Laterza, 1936).

lugar de matarla en la cuna, como había intentado hacerlo el autor ². Quiso darle la muerte, y le ha dado un nombre.

Es verdad que también sin el título del libro de Flora, el nombre no le habría faltado al bebé. Ya ocho siglos atrás, habían denominado “trobar clus” cierto grupo de trovadores provenzales a su hermetismo, imitado más tarde por un grupo italiano del Duecento ^{2a}; y la expresión significa precisamente lo mismo como “hermetismo”, faltando tan sólo la metáfora mítica. Otra criatura del mismo tipo ha sido honrada con el nombre de su padre espiritual —el gongorismo. En nuestra época la herencia ha sido tomada por el simbolismo francés. Y en el movimiento poético de hoy día, opuesto a nada tanto como a la claridad y la simpleza, hay abundancia de etiquetas para designar la expresión lírica de una generación que —diciéndolo con Ortega y Gasset— ha perdido su orientación cultural y todavía no ha encontrado otra, y que quiere y debe expresar tal estado de desorientación interior. Así es que se habla o se ha hablado de vanguardismo, de surrealismo (mejor dicho superrealismo), de futurismo, de dadaísmo, de poesía pura, de analogismo ³: queriendo especificar

² A Flora se le reconoce creador del término “hermético” en su acepción actual, p. ej., H. Frenzel, “Formen u. Ursprünge hermetischer Dichtkunst in Italien” (*Rom. Forschungen* LXV (1953), 136 s.); v. también *Encicl. Italiana*, Ap. II, s. v. “Ermetismo”. La poesía contemporánea italiana se presenta, p. ej., en la nutrida antología de Luigi Fiorentini: *Mezzo secolo di poesia* (Siena, Maia 1951), notable por su introducción y los detallados ensayos críticos y estéticos que preceden la selección de cada uno de los poetas que la completan. Menos extensa la *Antología della poesia italiana* (1909-1949), a c. de Giacinto Spagnoletti, (Guanda, 1950). La de Fiorentini contiene una sección de la poesía de F. Flora (p. 87 ss.). A los italianos más que a otros les ha correspondido, ya desde tiempos del futurismo, la honra algo dudosa de interesarse no solamente en los experimentos vanguardistas, sino también en su teoría. Sobre la tendencia inherente al “arte nuevo” de hacerse expresión de lo universalmente humano y ya no de lo nacional, v. Mario Pedrosa. “La II

Bienal de São Paulo” (*Cuadernos VI* (París, 1954), 94 s.).

^{2a} El “trobar clus” provenzal e italiano es tema de interpretaciones estilísticas en el libro erudito de Alb. Del Monte: *Studi sulla poesia ermetica medievale* (Napoli, 1953). Desfilan Bernard Marti, Arnaut Daniel, Gavaudan, Guittone d’Arezzo y sus secuaces.

³ “Analogismo” es la expresión usada por unos críticos italianos para caracterizar el “hermetismo” desde Mallarmé hasta hoy día; v. Flora, *op. cit.*, esp. p. 108 s.; Salvatore Francesco Romano: *Poetica dell’ermetismo* (Firenze, Sansoni, 1942), 13 s., y *passim*. Se refiere el término a la autonomía de la metáfora en el “hermetismo”. Mirando al desarrollo histórico del fenómeno, H. Frenzel considera el surrealismo francés como “la fase más reciente del hermetismo” (*l. c.*, p. 163). Amado Alonso hace uso del término “hermético” en el subtítulo de su conocida monografía sobre Neruda (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 2ª ed. (Buenos Aires, 1951)); pero en el pref. (p. 9) prefiere usar otros, como “trobar clus”; y en otros lugares habla de

“vanguardismo” el empuje progresista; “superrealismo” la predominación de lo subconsciente; “futurismo”, la fe en la duración de un tal movimiento; “dadaísmo”, el balbuceo en lugar del habla tradicionalmente racional; “poesía pura”, la expresión lírica sin asociaciones naturalistas; “analogismo”, “la transposición del significado, como resultado de la comparación de dos órdenes diversos de emoción”⁴. Ninguno entre esta serie de títulos puede reemplazar, sin embargo, el de “hermético”, en cuanto generalmente aplicable por falta de sentido concreto, en cuanto solemne, un tantico misterioso, prometededor de revelaciones ocultistas. ¿o extraña el entusiasmo con que los poetas en cuestión se han apoderado de un emblema tan apto y venido de la parte menos esperada.

Se trata, pues, en la actual poesía “hermética”, de expresión irresistible de necesidades de nuestra época. Le guste o no le guste, el crítico literario no puede permitirse el lujo de desconsiderar tal movimiento internacional; debe tomarlo en serio al menos en su totalidad, como movimiento^{4a}. El mismo voluntarismo en la oscuridad, lo fríamente intencional en la inaccesibilidad, paradójica tan sólo según las apariencias, es, en la realidad, expresión exacta de nuestra situación intelectual y moral. Los poetas aceptan con plena conciencia la obscuridad caótica como su destino espiritual. La claridad les parecería poco menos que mentira como expresión de una realidad oscura por definición. Para evocarla adecuadamente, no

impresionismo, expresionismo, etc. (p. 280). “Hermético”, como se ve, es la denominación más amplia, pero también la menos concreta. Mientras cito en mi texto a Ortega y Gasset, no quisiera identificarme con el “aristocratismo de élite” y la parcialidad poco menos que estéril que desvaloran su ensayo por otro lado ingenioso *La deshumanización del arte* (2ª ed., Madrid, 1928). No puede estar de acuerdo con su método sino cuando destaca el *deber* del crítico de tomar en serio el “arte nuevo” (p. 22). Para el entusiasta de 1928 parecieron casi homónimos “juventud” y arte nuevo, ambos presuntuosamente opuestos al “que no lo es”, al “buen burgués”, etc. (p. 44, 13, etc.). Pero el sobrio de 1954 ya oye voces de los *hoy* jóvenes, a quienes da asco “la hojarasca de versos y versos que repiten lo mismo con engañoso cambio de palabras” (Julio

Tagle en *Polémica*, I (Santiago de Chile, 1954), Nº 6). Ortega y Gasset ha cometido el error que es el *primum peccatum* de la crítica extraprofesional, la cual no por ello debe desconsiderarse en sus cualidades positivas: ha *valorado* en lugar de *interpretar*; se ha identificado con su objeto en lugar de distanciarse de él. Solamente la historia decidirá cuál ha tenido la mirada más acertada: el “arte de privilegio”, o los lectores que lo rehusaron instintivamente.

⁴ Definición del “analogismo” por Romano, *l. cit.*, 13.

^{4a} Será oportuno tener en cuenta lo que dice con alta tolerancia cultural Benedetto Croce: “L’ispirazione poetica non trova mai fuora di sé ostacoli, ma soltanto condizioni di cui si fa forza e materia”. (*Poesia popolare e poesia d’arte* (Bari, 1933), 42)

ven otro método sino el de envolver de oscuridad hasta las cosas más claras en sí mismas. Nos encontramos en las raíces del movimiento hermético —aunque no siempre en sus ramificaciones—, con una voluntad muy sincera, sometida a un deber considerado sagrado. Pero también nos encontramos, en las mismas raíces, con todas las posibilidades del nihilismo, la mistificación, el abuso.

Tampoco aparece en la poesía sola tal fenómeno. Más bien, el estado de crisis a la vez caótico y consabido que es nuestro destino, se manifiesta dondequiera que sea. La música llamada atonal, la pintura llamada abstraccionista, el existencialismo en la filosofía, la teología llamada la de la crisis, todos salen del mismo hecho fundamental de “la orientación perdida” conscientemente; todos, evitando la claridad tradicional, buscan, para expresar tal hecho, con los ojos abiertos nuevas tinieblas.

II

Una de las consecuencias más intrigadoras que tiene tal oscuridad poética calculada, en vez de espontánea, es que la poesía consigue carácter de técnica; se puede *aprender* la poesía “hermética” precisamente porque es y quiere ser oscura. Hay, por lo tanto, amplias escuelas de herméticos. Esto no pasaría con la oscuridad espontánea: poetas como el Dante de la *Comedia*, o Hoelderlin no han tenido “escuela”, no han formado grupo ni -ismo⁵. Si lo han formado Arnaut Daniel, Góngora, Mallarmé (este último considerado, junto con Rimbaud y Valéry, como padre del hermetismo mo-

⁵ La oscuridad de Rilke, Hoelderlin, Novalis (y yo añadiría: de Dante) como no “hermética”: Frenzel, *l. c.*, 162; y la razón de tal distinción estribaría en que en dichos poetas la oscuridad no se cultiva como objetivo en sí mismo. No sé si es aconsejable extender la distinción hacia una de “raza”, asignando la “hermética” con exclusividad a las naciones neolatinas y no a las germanas (Frenzel, *l. c.*). Muy diferentemente procede A. del Monte (*cit.*, arriba, nota 2^a), en su cap. introductorio “Determinazione dell’ermetismo”. Para él, “hermetismo” no coincide con ninguna forma de poesía nueva o antigua; no

es poesía sino una técnica retórica (p. 15 s.), aplicable a la poesía de todos los tiempos (desde los romanos en adelante) y naciones (Rilke como “el mayor nombre” del simbolismo, visto como una de las formas del “trobar clus”, o sea, el hermetismo (p. 21)). Es verdad que, en el esbozo penetrante de la psicología del hermetismo que sigue (p. 16 s.), el autor parece traspasar, a pesar suyo, los límites de su propia determinación formalista. Me gusta encontrarme con el señor Del Monte en el énfasis que pone en lo “consapevole” (p. 18) como rasgo distintivo de todo hermetismo.

derno, en especial el italiano)⁶: ya que todos tres son incomprensibles no espontánea sino estudiadamente. Los “herméticos” tienen, por definición, sus manifiestos —vengan de Bretón o de Marinetti—, y que no son sino manuales de la técnica y teoría surrealista o futurista. Hoelderlin nunca habría puesto en forma de manifiesto la obscuridad iluminada inspirada en él como en una sibila.

Pues bien: yo estoy lejos de repudiar la formación de escuelas a raíz de un arte dominado por un maestro y que puede enseñarse. Las “escuelas” son, más bien, consecuencia legítima del hecho básico de que el estilo es un fenómeno no solamente individual sino también colectivo⁷. Lo que pasa es que, en frente de un grupo que cultiva un arte común a todos, siempre resulta difícilísimo para el intérprete, distinguir los serios de los ligeros, los elementales de los secundarios, los en verdad atormentados de los que han aprendido cómo se expresa el tormento. Tal dificultad, inherente al concepto mismo de la escuela, y hasta de la imitación como procedimiento artístico, de distinguir lo original de lo aprendido, se hace penosa y hasta odiosa, cuando lo que se expresa o auténtica o fingidamente, son cosas tan fundamentales como las pretende expresar la poesía actual. ¿Cuáles entre los “herméticos” de hoy día solamente quieren llegar al nivel de una seriedad adecuada a una crisis caótica —única razón de existir para una poesía que declara inutilizables las formas de expresión elaboradas en edades pasadas? ¿Cómo descubrir, de este punto de vista, los explotadores que se mofan, si a veces se mofan los mismos maestros? Me encontré en una exposición de grabados de Picasso, y viéndome sin contacto con ellos, me dijeron: no lo tome usted demasiado en serio; él mismo no se toma en serio^{7a}. Lo cómico y fársico en lo serio y vice versa; el vacilar inherente entre sí y no; un fluctuar entre ingenuidad e iro-

⁶ Los herméticos hispanoamericanos, de su parte, se apoyan, más bien, en predecesores hispánicos, españoles, a veces norteamericanos, rehusando la paternidad de los simbolistas franceses. Entre sus preferidos modelos se encuentran Góngora, García Lorca, Neruda, César Vallejo, Huidobro. Tal ha sido, por lo menos, el resultado de mis encuestas hechas en Venezuela en 1952, además de las escasísimas contestaciones que he recibido a un cuestionario mío, repartido entre por lo

menos cien poetas y críticos en dicho país.

⁷ Véase F. Chiappelli: *Langage traditionnel et langage personnel dans la poésie italienne contemporaine* (Neuchâtel, 1951); A. Del Monte, cit., p. 13; y mi ensayo “Estilo colectivo y estilo individual” (*Revista Viernes* (Caracas, 1940/41), nos 15/17, 18/22).

^{7a} Sobre la falta de serio, inherente, según él, al “arte nuevo”, habla, con la unilateralidad poco considerada que ya tuve que deplorar, Ortega y Gasset, cit., 64 ss.

nía: es por tales vaguedades y ambigüedades por lo que nuestra generación se caracteriza como desprovista de su orientación cultural, y hasta nueva orden, no habiendo encontrado otra. Conocemos tal irisación mental también en otros campos de la literatura moderna —el drama pirandelliano, la novela de Kautsky—; se llama neorromántica. Frente al romanticismo original, su falta principal me parece ser la de un humorismo autocrítico; más aún, en la lírica que en otras formas de expresión literaria.

A la pregunta de qué tenemos que hacer para comprender e interpretar tal poesía sin humorismo, contestaría: comencemos procediendo como proceden ellos mismos cuando poetizan. Los poetas herméticos suelen etiquetarse de “solipsistas”⁸. Ya en otra oportunidad, con motivo de referir mis encuentros recientes con unos poetas venezolanos hoy jóvenes, hice resaltar la discrepancia entre el amor de aquel pueblo para con sus poetas, y la indiferencia de los herméticos en hacerse comprender por el pueblo, ni menos de interesarlo⁹. Pues bien: hagamos como ellos, los herméticos, nosotros, los intérpretes. Digamos lo que nuestra impresión, al leer sus poesías, no dicta, individualmente, según el caso; como ellos han dicho, con o sin seriedad, lo que les dictó la suya. Tal vez resulte que los interpretamos más adecuadamente, haciendo uso de sus mismas armas, recogiendo su reto, y aproximándonos a ellos con la objetividad de quien presupone en su interlocutor la propia sinceridad. Debe cambiar el método de la comprensión según el objeto por comprenderse siempre que la intención de comprender quede en el centro.

III

¿Cuál debe de ser la dirección de la mirada del intérprete, al leer una poesía hermética; tratando, en la obscuridad, de encontrar la mirada quizás triste, quizás socarrona, del poeta, ocultado en el zarzal de sus imágenes sin espejo, símbolos sin eco, metáforas sin correspondencia; sus “enumeraciones caóticas”, sus frases sin verbo o nombre, sus abstracciones ni científicas ni poéticas?¹⁰ Algo a ve-

⁸ P. ej., Romano, *l. cit.*, 32.

⁹ Me refiero a mi artículo “Poesía y poetas venezolanos” (*Repertorio Americano*, XXXIII (Costa Rica, 1953), Abril).

¹⁰ Sobre la abstracción v. A. Alonso: *Poesía y estilo de P. Neruda (cit.)*,

276 ss.; sobre enumeración L. Spitzer: *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Buenos Aires, 1945); y sobre la relación entre imagen, abstracción y concreción en el surrealismo francés Anna Balakian: “The surrealist image”, (*Romanic Review*, 44 (1953)), 279.

ces queda; y es tal "algo" lo que debemos coger por el rabo, notándolo en el margen, antes de que se escape; ya que por ello debe de comenzar nuestro intento de hacer de eco a lo que acabamos de leer, o sea nuestra interpretación. Tal "algo" que se queda, un "no sé qué" que se nos ha revelado leyendo, es lo que distingue al poeta de vocación del que se mofa explotando. Considerémoslo.

Lo que menos de todo debemos buscar, a mi parecer, es una "significación" determinada detrás de las palabras, y que indicarian las imágenes o símbolos del poema. Tal vez la haya, pero no es la determinación de un tal "segundo sentido" lo que nos dará el acceso a un producto de mentalidad hermética en el sentido actual. Cada uno sabe que en una exposición de cuadros abstraccionistas, lo que en último lugar importa, es el objeto que el pintor tuvo delante de los ojos, cuando pintó su abstracción ^{10a}. Lo mismo pasa en poesía oscura, y hasta en la medieval; el objeto no está para identificarse sino para amalgamarse. Son los comentadores menos inteligentes de la *Commedia* dantesca aquéllos cuyo interés estriba en lo que "significan" ciertos personajes o símbolos en ella. Al poeta Dante mismo le han importado tan poco tales significaciones, que se ha empeñado en ocultarlas, a pesar de sus propios anhelos políticos, teológicos y morales. Si e to es cierto de uno que aún exigió rotundamente al poeta lírico "hacer la imagen... con razón que después pueda abrirse por la pro a" ¹¹, cuánto más sería cierto respecto al lírico hermético moderno que rehusa con desdén explicar lo que, a lo mejor, ocultan de substancial sus símbolos.

Lo único que tengo que oponer al notable poeta y crítico italiano-venezolano Edoardo Crema, en su folleto *Ermetismo e simbolismo in poesia* ¹², es el demasiado trabajo que empeña en sacar el "significado" de la "paloma" y la "rosa", símbolos nerudianos; mientras él mismo, con fina ironía, pone el dedo en el punto vulnerable de un tal simbolismo hermético: o sea, el hecho de que "para transformarse en símbolo, la imagen de la paloma se ha quedado

^{10a} En un capítulo brillante, Ortega y Gasset, para demostrar la diferencia esencial entre arte concreto y arte abstracto, introduce a la presencia de un ilustre fallecido tres personas: la mujer, el médico, el pintor, con sus

diversas reacciones al acontecimiento. (*La deshumanización...*, cit., 23 ss.).

¹¹ Dante: *La Vita Nuova*, c. XXV, 8.

¹² Tradotto all'italiano (Siena, 1948), espec. p. 14 ss.

por fin —estéticamente— sin vida”¹³. El símbolo se ha hecho autónomo, reemplazando aquello a que debería apuntar; “rosa”, “espiga”, “paloma” se dicen sin ni siquiera pensar en su propio sentido concreto, en su propia “esencia”. Sirven de símbolos nada más; y nadie nos dice qué es lo que quieren simbolizar.

De modo que el intento de “comprensión” adecuada de un poema hermético, comprensión y no valoración, no mirará a algo material en primer lugar. El notable crítico José Ratto Ciarlo tal vez no haya acertado en su método de interpretar el bello poema de Juan Liscano, *Canto al toro fugitivo*, en cuanto ha reunido copioso material sobre el toro en el folklore. No es así cómo podremos adelantar la comprensión de un poema simbólico sí, pero en el cual la poesía misma no se inspira —como lo sabe bien Ratto Ciarlo— en la personalidad folklórica del toro, sino en la oculta preocupación venezolanista, la cual, de su parte, es más bien fuente de inspiración que contenido del poema¹⁴.

He hablado, sin embargo, de un “algo” que, al quedarnos en la mente como impresión de la lectura, nos ayudaría a distinguir los poetas de los explotadores. ¿De qué categoría sería ese “algo”? Ya sabemos que no se tratará, en general, de un objeto de la experiencia concreta en el sentido de Goethe, que dijo que cada poema suyo es poema de “ocasión”; es decir que, a la base del acto poético, debe encontrarse una aventura personal, interior o exterior. Lo dijo Goethe, iniciador del romanticismo; no lo habrían dicho los poetas líricos anteriores; ni los medievales que consideraron la poesía aplicación de la retórica; ni los petrarquistas, que poetizaron bajo el axioma de la imitación, opuesto a la experiencia personal. Pero tampoco habrían estado conformes con Goethe los modernos, desde el simbolismo francés hasta nuestros “herméticos”. Más bien, los Mallarmé, Rimbaud, Valéry consideraron la realidad vivida no digna de poetizarse. En lugar de ella pusieron casi la palabra poética mis-

¹³ *I. cit.*, p. 16 (retraducción mía al español). El abuso de los símbolos en cuanto polisemánticos es lo que más hace resaltar E. Crema en su esfuerzo imparcial de caracterizar lo hermético en poesía. Sobre la poca importancia del “objeto” en un cuadro surrealista v. también el artículo penetrante de Gastón Diehl: “Por sobre el americanismo — el humanismo” (*Papel Literario de El Nacional* (Caracas), Navidad de 1953).

¹⁴ *El mito del toro. Ensayo interpretativo, y un poema de Juan Liscano* (Caracas, 1952); v. esp. p. 34 s. o se olvide tampoco que la intención de “expresar” algo, es más bien germano-anglica que neolatina; punto de vista ilustrado por L. Spitzer: “Die klassische Daempfung in Racines Stil” (Spitzer: *Roman. Stil-u. Literaturstudien*, I (Marburg, 1931), 250 ss.). El Dr. Juan Liscano, por lo demás, es él mismo un experto de

ma; y con tal que intentaran tocar con ella un "algo" substancial, lo habrían denominado "lo absoluto" (o, más paradójicamente aún, lo "inefable"). Lo absoluto: o concebido metafísicamente, y, de tal modo, encontrándose a veces no lejos de la nada; o concebido estéticamente, y, en tal caso, inclinado a identificarse con el sonido rítmico mismo. Es tal absoluto poliforme, siempre listo a desvanecerse en la nada o en el sonido, lo que quisieran apuntar de lejos también nuestros herméticos en cuanto poetas. acrifican lo tradicionalmente armonioso, formado, orgánico en la lírica, para alcanzar con sus símbolos lo abismalmente profundo, lo sin contenido, lo nunca experimentado ^{14a}.

Tal vez se acerquen a lo que, según mi sentimiento, es la dirección de mirada ("Blickbahn", según M. Heidegger) más apropiada, los que sostienen que la comprensión debe ser *musical*: "la unidad lírica de las imágenes, de las oscuras transiciones analógicas" (o sea, metafóricas) "...debería buscarse en cierto halo musical que las palabras y el ritmo verbal de una poesía están creando alrededor de las cosas no dichas o no reproducidas en imágenes claras..." ¹⁵. O los que, basados en la estética de Croce, se precaven contra la aplicación de categorías racionalistas a la poesía, pidiendo que "para poder en verdad gozar... una composición poética, tenemos que comprender, según los métodos del intelecto adaptado a la *poesía*, y que busca la coherencia y la proporción *liricas*" ¹⁶. Iuy bien se

folklore, como lo demuestra su volumen *Folklore y cultura* (Caracas, 1950), con un buen capítulo "Las formas de la poesía popular venezolana" (*l. cit.*, 25-60). Pertenece así al grupo de escritores interesantes para el estilista, o sea, los que escriben en dos estilos: uno "hermético" en verso libre, otro claro y escueto en prosa. Lo mismo lo observamos en gente como Paul aléry, Paul Claudel, y tantos otros modernos; en Venezuela, otro ejemplo es Ida Gramcko, obscurantista en verso, diáfana en prosa. Problema de moral algo inquietante: en tiempos pasados, un "conceptista" como p. ej. Quevedo, lo era siempre, en cualquier forma literaria que se expresara.

^{14a} Véase el cap. "Sulla collocazio-

ne filosofica dell'ermetismo italiano" en el libro *cit.* de F. Romano (148 ss.). Sobre lo orgánico en el desarrollo de la poesía moderna —en esp. la alemana de Goethe a Rilke— se puede comparar el librito de Erich Heller: *The hazard of modern poetry* (Cambridge, 1953).

¹⁵ Romano, *l. cit.*, 32 (mi traducción). e distingue la "metamúsica" (o sea, la música poética) de la "música música", como diríamos. (*l. cit.*, 35). obre el carácter exclusivamente verbal y no expresivo del surrealismo francés v. el artículo erudito (ya *cit.*), de Anna Balakian: "The surrealist image", p. 274, y *passim*.

¹⁶ F. Flora, *l. cit.*, 124 (mi trad., como siempre).

habla de “la obscuridad estetizante que *no quiere* ser explicada”¹⁷. Así no apruebo el casi instintivo regre o incesante de varios críticos del hermetismo al concepto de la “claridad” (que falta), el “significado” (que es impenetrable), la “alegoría” (que se busca). Lo que importa, parece ser, más bien, la acción y reacción de las palabras como sonoridades entre sí, además, como imágenes, símbolos, sintagmas, y su resonancia en el lector, en quien evocan o no evocan asociaciones más o menos indistintas. La palabra simbólica toca de lejos, como con alas de mariposa nocturna, una cosa; sigue bamboleando por el aire obscuro; suena como en sueño, por sí misma, sin sentido perceptible. Toca otra vez, de lejos, ligeramente, un objeto no especificado, un dolor, una visión ética. Regresando a analogías históricas, se puede llamar a los herméticos modernos herederos distanciados de la mentalidad culteranista y no de la conceptista —distinción tradicional que no debería abolirse. En poesía hermética, aun adivinando algo absoluto, no es obligatorio un pensamiento profundo o sutil; es precisamente la trivialidad del contenido y su contraste con la dificultad de la expresión, lo que Flora reprocha al más conocido representante italiano, G. Ungaretti. La diferencia casi técnica respecto del culteranismo estriba en que nuestros herméticos italianos, españoles, hispanoamericanos se hacen la vida más fácil de lo que se la hizo un Góngora. No se sienten atados a leyes ni métrica ni rítmicas ni retóricas ni estilísticas; el verso libre está a la orden de todos, aunque muy pocos sepan manejarlo¹⁸. Pasaron los tiempos del *ornatus grandiloquens* y el *ornatus difficilis*, observados religiosamente no solamente en la Edad Media, sino por Góngora¹⁹. Pero es verdad que, por otro lado, en la poesía medieval casi no existe el “furor poético”, el impulso inmediato y su repercusión expresiva, como lo pide la poesía moderna, excusándose

¹⁷ H. Frenzel, *I. cit.*, 162 abajo, s. —Para nada sirve, a mi parecer, una expresión ambigua, formulada para no ofender a nadie, como: “El lector... tiene que prescindir *en cierto modo* (sólo en cierto modo, claro está) de la razón para sumarse a las fuerzas anímicas (poéticas) que han creado las figuraciones” (C. Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*, (Madrid, 1950), 31). (La cursiva es mía.) Me permito sugerir que el libro de Bousoño, aunque prometedor, quizás

habría ganado presentándose sin el prefacio tan exultante de la pluma del maestro D. Alonso. Últimamente encontró a su intérprete otro gran poeta español: G. R. Lind: *Jorge Guilléns Cántico. Eine Motivstudie*. (Frankfurt a. M. 1955).

¹⁸ Véase Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern, 1948), 240 ss.; y mi artículo “La expresión poética y su forma” (*Revista Viernes*, 9 (Caracas, 1940, Abril).

¹⁹ H. Frenzel, *I. cit.*, 144.

con el evangelio de la expresión inmediata, la abolición de los vínculos estéticos que aún aceptó un Góngora.

IV

No cabe duda para mí de que es el método *estilístico* —en la interpretación del hermetismo como en otros campos del arte verbal— el que puede conducir al intérprete más allá de lo que sepan alcanzar los acercamientos deductivos o polémicos o estadísticos. El análisis despreocupado, aunque no inexorablemente serio, sino condimentado de un poco de ironía, para encontrarse con la socarronería profesional probablemente ocultada detrás de la seriedad del poema hermético que tenemos en las manos: la comprensión casi instintiva, a base del “algo, que hemos cogido por el rabo”, comprensión subjetiva e instintiva que, después, debe hacerse evidente por medio de procedimientos metódicos: he aquí la puerta por la cual el “crítico” tiene acceso a lo desconocido. Leamos el poema, dándonos cuenta de lo que sentimos; entonces objetivemos lo sentido con la más exacta inducción filológica: es así cómo nos mantendremos a la vez cerca de la poesía que queremos comprender e independientes de ella ²⁰. Nada se interpone entre el texto y su lector intérprete en tal encuentro casi amoroso; nos haremos eco tanto de la voz caliente de un poeta como del mecanismo frío y malicioso de un imitador. Lo que saldrá, no será ni la invectiva fácil ni el “bombo mutuo” ²¹; saldrá más bien la monografía estilística, obra realizable tan sólo por el filólogo con preparación lingüística no menos que literaria. Tal crítico y tal lector puede sentirse él mismo un tantico poeta; poeta que reproduce el poema mientras que lo lee y

²⁰ Acertadísima la disposición del gran libro de D. Alonso: *Poesía española* (Madrid, 1950), partiendo no del que escribió sino del que lee; y construyendo la escala dialéctica de tres peldaños de acercamiento al texto leído, o sea, “el lector”, “el crítico”, “el estilista”. Y pasa que el “lector” (la tesis) queda, en el concepto de Alonso, más cerca al “estilista” (la síntesis); mientras el “crítico” (la antítesis) tiene su posición un tantico alejada de aquellos dos, y del texto leído.

²¹ Un ejemplo por muchos: la “re-

seña” de uno de los poemarios menos accesibles —y cuyo valor poético (no el intelectual) queda por resolver— de la enigmática Ida Gramcko, o sea, sus *Poemas* (México, 1952). Bajo la pluma ingenua de una de sus amiguitas (v. *El Nacional, Papel Literario*, 12/8/1954), dicho libro aparece al que no conoce el original mal digerible aunque importante, como si fuera a la vez el único libro de poesía que existe en el mundo, y escrito para leerse en media hora de descanso.

que, de tal modo, está al tanto de la quisquillosa tarea de comprender a quienes dicen que no quieren ser comprendidos.

Hay una monografía estilística sobresaliente en el campo de la poesía hermética hispanoamericana; modelo aunque inalcanzable de la tarea a la cual las observaciones que preceden quieren servir de introducción, o sea, la interpretación estilística de unos poetas oscuros venezolanos. Hablo del trabajo de Amado Alonso sobre Pablo Neruda, ya citado (nota 3). Si hay algo que objetar a un libro tan ejemplar, es que no puede llamarse despreocupado en el sentido mostrado más arriba; más bien, parece persuadido el autor de que todo lo que su poeta ha escrito, merece, sin más prueba, tomarse en serio. Pero tanto es verdad que, en la interpretación estética, siempre resulta más fructífera la aprobación incondicional que la averción preconcebida, la seriedad inquebrantable que la ironía inquebrantable.

El chileno Neruda, pues, forma el centro de la mejor monografía estilística que poseemos en el campo de la poesía hermética. Por otro lado, se sabe que él, en competencia con Huidobro, César Vallejo y pocos otros, es, desde hace décadas, uno de los centros del movimiento poético hispanoamericano. Dicha influencia dominante se ha refrescado recientemente, en nuevo sentido, con motivo de la publicación del *Canto General* de Neruda²², especie de historia hispanoamericana poetizada, concebida bajo el impulso de un izquierdismo radical y un nacionalismo de indio aborígen. Y pasa que, con dicho poemario, aunque siempre bastante oscuro, el poeta ha salido intencionalmente de la "torre hermética" a la vez que del egocentrismo lírico, al hacerse pregón del indoamericanismo como base de una cultura autónoma americana. Habla, en fin, a su pueblo, y le habla de asuntos actuales y populares. Se considera, por lo tanto, inspirador de un nuevo movimiento de poesía, llamado en Venezuela "terruñista", y por medio del cual un grupo de jóvenes de ese país, encabezado por Juan Liscano y el ex-viernista José Gerbasí²³, tratan, por su parte, de salir al aire libre, abandonando una introversión ya llegada a ser morbo entre ellos. Neruda, de tal manera, al principio de su carrera poética ha colaborado en iniciar el hermetismo venezolano, y el hispanoamericano en general; y ya es el mismo Neruda el que muestra a sus secuaces de ayer y de hoy

²² 2ª ed., México, 1952. Es sabido que Neruda, desde entonces, ya ha publicado varios otros volúmenes, siguiendo con su nuevo estilo.

²³ Véase mi artículo "Poesía y poetas venezolanos" (*cit.*).

el camino que puede volver a conducirles fuera de la reclusión estética y moral, santuario tan sólo para pocos, prisión espiritual para la gran mayoría de quienes se atreven a entrar.

Me propongo en futuros ensayos, contemplar estilísticamente unos poemas venezolanos selectos entre los muchos "oscuros" que sus autores me han regalado graciosamente, reservándome el resto para oportunidades ulteriores²⁴. Palparé los textos con dedos lo más suaves posible; trataré de captar cada vez el "algo" que se quedará como impresión en mí, el lector, y como quintaesencia de la poesía —o no poesía— correspondiente. Trataré de oír la voz que sale del "zarzal" de símbolos, metáforas, palabras guiadoras, sintagmas, para hacerle eco.

Intento comenzar con tres secciones, como sigue: A) "Obscuridad y luz en Juan Liscano"; B) "José Sánchez Negrón, hermético de vocación"; C) "Poesía y no poesía en Ida Gramcko, con un apéndice sobre el *Canto a Europa* de Jean Aristeguieta".

Dichas interpretaciones y otras que las seguirán, independientes en sí mismas, servirán, sin embargo, para ilustrar los conceptos generales desarrollados en la introducción aquí presente, y la cual con tal motivo se concluye.

ULRICH LEO

Universidad de Fomento, Canadá.

Depto. de Italiano, Español y Portugués.

ULRICH LEO.

²⁴ Quiero dar las gracias aquí a los muy pocos que, después de mi salida de Venezuela en septiembre 1952, han tenido la gentileza de ayudarme aun con precioso material y alentarme con sus consejos, no menos preciosos. Destacan entre ellos D. Miguel Otero Silva, director de *El Nacional*, quien me ha proporcionado regularmente su magnífico "Papel Literario", suplemento semanal de dicho periódico, citado más que una vez en las

páginas que preceden; las señoritas Conic Lobell y Jean Aristeguieta, editoras entusiastas de la revista *Lírica Hispana*, ya llegada a su número 132, y con cuya lectura he podido mantenerme al tanto del movimiento poético hispanoamericano; y la señora Ofelia Núñez, funcionaria del Ministerio de Educación (Caracas), a la cual debo el recibo de muchas valiosas publicaciones, poéticas como críticas, de estos últimos años.