



Grado de Estudios literarios

Trabajo de Fin de Grado

Curso 2021-2022

Que la vida iba en serio.

La poesía frente a las orejas del lobo

Carlos Hans González

TUTORA: Virginia Trueba Mira

Barcelona, 16 de junio de 2022



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 16 de juny del 2022

Signatura:

*El sentido mismo del verso muy hermoso queda alterado
con su traducción en prosa. Y ahí reside lo propio del verso.
El sentido no es ya el mismo, y parece que no lo hemos tocado.*

PAUL VALÉRY, *Cuadernos*

*Y deseaba ardientemente llegar a viejo,
pues siempre había creído que solo es verdaderamente
grande y realmente digno de estima el artista
a quien el Destino ha concedido el privilegio de crear
sus obras en todas las etapas de la vida humana.*

THOMAS MANN, *La muerte en Venecia*

RESUMEN

Este trabajo estudia los efectos que la proximidad de la muerte ejerce en la obra de tres poetas: Luis Cernuda, T.S. Eliot y J.V. Foix. Para ello, compara sus últimos poemarios con sus trayectorias anteriores y describe sus desviaciones o permanencias. La óptica, pese a lo que pueda aparecer, en absoluto es biografista. La muerte interesa únicamente como espacio al que se le presupone una cercanía con alguna forma de verdad. El poeta ha madurado y siente la muerte cerca; tiene “cosas que decir” y urgencia por decirlas. ¿Cómo las dice? ¿Qué idea de la poesía implica que las diga así? El enfoque de la inminencia de la muerte, por lo tanto, es solo una aproximación al verdadero interrogante que el trabajo intenta rozar: ¿por qué se escribe poesía?

Palabras clave: poesía, verdad, Cernuda, T.S. Eliot, J.V. Foix

ABSTRACT

This research inquires how proximity of death affects the work of three poets: Luis Cernuda, T.S. Eliot and J.V. Foix. With this purpose, their last main books are compared with their previous trajectory and their deviations or immutabilities are described. Strange though it may seem, the approach is not biographist at all. Death interests just as a space with, we assume, intimacy with some kind of truth. The poet has matured and feels the nearness of death; he has “things to say” and the urge to say them. Which manner does he choose? What notion of poetry does this manner implies? Therefore, the approach of the immediacy of death is just a way of approaching the real query which this research tries to touch: why is poetry written?

Keywords: poetry, truth, Cernuda, T.S. Eliot, J.V. Foix

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. LA <i>VISIÓN</i> DE CERNUDA. EL LAMENTO SECO DE LA QUIMERA DESOLADA	5
2. LA <i>VISIÓN</i> DE ELIOT. DE CONVERSIONES Y ABJURACIONES	11
3. LA <i>VISIÓN</i> DE FOIX. EN EL LABORATORIO DEL <i>REAL POÈTIC</i>	17
4. PLATÓN, CLÁSICOS, ROMÁNTICOS. LAS ROMAS A LAS QUE LLEVAN TODOS LOS CAMINOS	22
CONCLUSIONES	26
BIBLIOGRAFÍA	28

INTRODUCCIÓN

“Rosebud”. Toda una vida condensada en una sola palabra. Por haberla pronunciado en su lecho de muerte, por haber sido su última palabra, esperamos que resulte la clave para acceder al sentido de la vida, a la verdad del nombre de Charles Foster Kane, el magnate de la prensa americana, el tercer hombre más rico del mundo, el Kubla Khan estadounidense que edificó su propio Xanadú. Ese es quizá el mayor éxito del guion de la película: el contraste entre lo inmenso y lo diminuto y su ulterior inversión de los términos. La vida entera de una figura semejante frente a dos sílabas extrañas; el poder, los billones y la celebridad mundial frente a los horas de disfrute en la infancia; la construcción personal más ambiciosa desde las pirámides frente a un trineo infantil. A la hora de la verdad, lo gigantesco se vuelve mínimo y lo mínimo gigantesco.

Se sabe que, antes de escribir y rodar *Ciudadano Kane*, Orson Welles trabajó en el guion de una adaptación de *El corazón de las tinieblas* que terminó rechazada. “¡Ah, el horror, el horror!” (Conrad, 2010: 134). Las últimas palabras del Sr. Kurtz, el protagonista de irresistible atracción tenebrosa de la novela de Conrad, son tan célebres como la de Kane. De nuevo, ese horror duplicado lo tomamos por la verdad definitiva, el fruto en que ha resultado toda una vida. Dice Charles Marlow, el narrador: “[...] tal vez toda la sabiduría, toda la verdad, toda la sinceridad, están comprimidas en aquel inapreciable momento de tiempo en el que atravesamos el umbral de lo invisible” (2010: 136).

La asociación entre proximidad a la muerte y verdad existe desde la Antigüedad y en múltiples culturas. Los sueños de los moribundos se tomaban por revelaciones, sus palabras por profecías. Si nos limitamos al conjunto de fenómenos más paranormales (visiones-alucinaciones, presagios-delirios...) que en inglés suelen llamarse “Death related sensory experiences” (DRSE), su estudio sistemático cuenta con poco más de un siglo, y su comprensión científica cae del lado de las variaciones de la alucinación (Blom, 2009: 131-132). En la literatura, sin embargo, estos fenómenos y, en general, las revelaciones de tipo psicológico o argumental en el último suspiro son rastreables desde sus orígenes hasta la actualidad. Con su particular carácter acientífico, a filosófico —su licencia imaginativa para la irrealidad—, la literatura no selecciona rigurosamente según lo bueno o lo verdadero sino en función de lo que le es útil para sus fines artísticos, por lo que cualquier forma de epifanía conveniente es bienvenida.

Aquí nos interesa una interpretación más ética y blanda de la cuestión. Si ampliamos el radio de “influencia verdadera” más allá del lecho de muerte, lo que nos queda es una idea, como todo, cuestionable, pero que desde siempre ha marcado las jerarquías de las sociedades y las relaciones generacionales: la sabiduría de los mayores, la acumulación de “verdad” con el paso de los años. Las nociones privilegiadas, claro, son las de tiempo y, sobre todo, experiencia. A mayor cantidad de vivencias, lecturas, reflexiones, mayor cantidad de sabiduría, y a mayor cercanía del final, mayor urgencia para expresarla.

El objetivo de este trabajo es estudiar los efectos de la proximidad de la muerte —con su urgencia y su acumulación de lecciones— en la trayectoria de un poeta, describir y comprender sus continuidades, desviaciones, retrocesos, interrupciones. Dicho así, nos exponemos a rápidos recelos. El principal es evidente: el recelo ante una óptica biografista que pretenda explicar la obra a partir de las circunstancias biográficas de su autor; nada más lejos de nuestra intención. En primer lugar, la muerte de la que hablamos puede ser física pero también literaria: la primera de Rimbaud se produjo a los treinta y siete años, la segunda a los veinte. Si hablamos de cercanía a la muerte es solamente como presupuesto teórico abstracto —no trataremos las condiciones particulares del desenlace vital o poético de cada autor escogido. Nos interesa, por cuanto hemos dicho hasta ahora, como un lugar —*a priori*— en conexión con alguna idea de verdad. Existe una fácil y habitual explicación del barroquismo o hermetismo típicamente juveniles: por su falta de experiencia y conocimiento del mundo, el poeta joven no tiene nada que decir, así que levanta intrincadas nieblas y nos deslumbra con metáforas muy oscuras para que no percibamos su vaciedad. Como se verá, la idea de poesía subyacente en esta explicación es uno de los contrincantes de nuestro trabajo. De todas formas, aceptemos ahora sus términos. Bien, el poeta ha madurado, ha entendido *que la vida iba en serio* y que se acaba y, ahora sí, *tiene algo que decir* y siente urgencia por decirlo: ¿cómo lo dice?, ¿cómo afecta ese “contenido de verdad” a su poética?, ¿a qué visión —acogiendo también el sentido revelador— de su arte le lleva? Retomando la creencia de los antiguos, acudiremos al último libro del poeta —su “último suspiro” literario— con la esperanza de que nos revele alguna pista sobre la relación entre verdad y poesía y, en definitiva, sobre la naturaleza de la segunda. La cuestión de la muerte cercana es solo un ángulo de aproximación al fondo de esta cuestión.

No nos hacemos tampoco favor alguno al acogernos a valores como experiencia, sabiduría de la edad, etc. Seguramente —y como ocurre tantas otras veces—, si al oírlas

recelamos no es tanto por el partido sino por los partidarios. Estamos algo cansados de las elegías a los valores difuntos, de los lamentos por las reverencias extintas hacia quienes la ideología soberbia del avance tecnológico ha pretendido, como a uno más de sus productos, relegar a la obsolescencia. El tono reaccionario de ciertas reivindicaciones traiciona la justeza del asunto. Nuestra postura al respecto es, con algunas reservas, la clásica. Sin sacralizarla, sin pensarla como un *a priori* absoluto y sujetándola a las limitaciones de cada fase del desarrollo de una persona, la experiencia suele permitir una mayor claridad y amplitud de visión, y —utilizando con reparo y escepticismo la expresión— acostumbra a reunir *más cosas que decir*. Luego, en poesía, podrán no decirse, o decirse mejor o peor. Recordando la célebre anécdota relatada por Valéry según la cual, a las quejas del pintor Degas sobre el desequilibrio entre su abundancia de ideas y su escasa inspiración para un soneto, Mallarmé contestó que los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras, no equiparamos madurez poética a madurez vital, ni *tener cosas que decir* a valor poético. Pero tampoco negamos que, cuando se escribe, *se tienen cosas que decir*, solo que algunos autores las saben antes de escribirlas y otros después, e incluso otros nunca acaban de saberlas del todo. Repetimos: cercanía a la muerte como presupuesto teórico; lugar, *a priori*, de alguna forma de “verdad”.

Este es, por último, el concepto más problemático de todos. Como hemos dicho, atisbar, rozar el fondo de su comprensión en relación con la poesía sería el mayor éxito de nuestro trabajo, por lo que ahora poco podemos decir al respecto. La idea de verdad que sí podemos definir es la que estamos usando para plantear la cuestión. Cuando decimos “lugar de verdad” vinculado a la cercanía a la muerte estamos utilizando la acepción de Dilthey (1944: 91-97) para el tipo de verdad accesible a las ciencias sociales —y, según él, también a las artes, aunque ahora nos interesa aplicar su idea de verdad a la experiencia vital y no la artística—: una verdad parcial, histórica, personal, que es *Verstehen*, comprensión de las propias vivencias (*Erlebnisse*).

Presentemos el recorrido de nuestro trabajo. Elegiremos tres poetas que nos parecen encarnar tres modos diversos de asumir su muerte poético-personal, y a partir de los cambios —o permanencias— entre su último poemario y su trayectoria anterior, deduciremos sus visiones —de nuevo, en el sentido ocular y en el revelador— últimas de la poesía. Estos tres poetas serán T.S. Eliot, Luis Cernuda y J.V. Foix, y los libros analizados, respectivamente, *Cuatro cuartetos* y *Desolación de la quimera*. El corpus de Foix es más problemático por razones que expondremos en su capítulo; por ahora

diremos que no tomaremos una sola obra suya. Tras el estudio de los poemarios pondremos en relación lo extraído en cada caso y lo pensaremos desde el marco de las aportaciones de los románticos alemanes al vínculo entre poesía y verdad. Como un apéndice a ellos, por último, en el siglo XX, nos referiremos brevemente a un aspecto de la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer. El enfoque será, por lo tanto, interpretativo, comparativo y crítico. La hipótesis —en realidad, creencia—, es que la poesía es algo más que un envoltorio didáctico *dulce et utile*, como afirmaba Horacio, o que “una fiesta del intelecto”, como pensaba Valéry (2007: 391); que revela una experiencia única de aprehensión del mundo.

1. LA VISIÓN DE CERNUDA. EL LAMENTO SECO DE LA QUIMERA DESOLADA

Su poesía, con la edad haciéndose
más hermosa, más seca;
mi pena resumida en un título de libro:
Desolación de la Quimera.

JAIME GIL DE BIEDMA

Luis Cernuda (1902-1963) tuvo siempre muy claro que su obra no se orientaba hacia su presente, sino hacia su futuro. En “A un poeta futuro”, poema de *Como quien espera el alba* (1941-1944), Cernuda deposita sus esperanzas en ese poeta aún nonato hasta el punto de afirmar que solo con su lectura y comprensión futuras su vida se habrá realizado plenamente: “Y entonces en ti mismo mis sueños y deseos/ Tendrán razón al fin, y habré vivido” (2002: vv. 93-94).

En “Historial de un libro”, un texto de 1947 en que da cuenta de su evolución poética y de la conformación de *La realidad y el deseo* —título bajo el que reunió el conjunto de sus poemarios—, Cernuda lo formula con lucidez: existen dos tipos de poetas, los que nacen con un público formado y los que deben creárselo, y él es de los segundos (1994: 641-642). La historia ha demostrado que su esperanza en el futuro no era llanamente la que albergan todos los autores que no conocen el éxito en vida. Si bien, de joven, su nombre no resaltaba entre la brillantez de los Rafael Alberti, García Lorca o Dámaso Alonso, en los últimos años de su vida, exiliado en México, Cernuda empezó a recibir la admiración de esos poetas futuros que auguraba, los jóvenes integrantes de la Generación del 50. Así, en “El ejemplo de Luis Cernuda”, Gil de Biedma ve en el maestro a una especie de “topo” dentro de la generación del 27, un aliado que, desde dentro, socava y enseña a socavar la poética postsimbolista del grupo: “Cernuda es hoy por hoy, al menos para mí, el más vivo, el más contemporáneo entre todos los grandes poetas del 27, precisamente porque nos ayuda a liberarnos de los grandes poetas del 27” (1994: 68).

Esto es crucial para entender la ejemplaridad de Cernuda a ojos de las generaciones venideras. Ofrecía una alternativa al simbolismo del 27, un modelo importado, en parte, de Inglaterra, basado en un realismo reflexivo, de tono conversacional y lenguaje ordinario, inusual en la tradición española —más dada, según la crítica de Cernuda, al preciosismo excesivo y el aspaviento sentimental. En el

aparentemente interminable vaivén entre las llamadas poesía del silencio y poesía de la experiencia que domina el panorama poético español desde los años 50, Cernuda ha sido el referente del segundo bando, el de línea clara; en concreto, el Cernuda llamado “de madurez”, el que ha aprendido la lección anglosajona, el del realismo reflexivo e histórico que debuta en *Las nubes* (1937-1940) y culminaría en la desnudez de *Desolación de la Quimera*, el libro del que vamos a ocuparnos.

Escrito entre 1956 y 1962, *Desolación de la Quimera* es, curiosamente, otro caso de (clari)videncia. Aunque los primeros poemas los compusiera con cincuenta y cuatro años y buena salud, basta recorrer el índice de títulos para percibir que estamos ante un poemario final, de cierre de una obra y una vida: “Antes de irse”, “2 de noviembre”, “*Animula, vagula, blandula*” —primer verso de un breve poema del emperador Adriano escrito, supuestamente, poco antes de su muerte—, “Del otro lado”, “Tiempo de vivir, tiempo de dormir”, “Despedida”, “Epílogo”. Es justamente la lucidez respecto a su porvenir, esa constante que hemos ido señalando en la trayectoria del poeta, lo que destierra el futuro del libro: el futuro es el fin inmediato, es decir, no hay futuro. La perspectiva es la de la ancianidad que da la espalda a lo poco que tiene por delante para hacer el recuento de su pasado, el tiempo verbal en que se conjuga casi toda su vida. Puede decirse que *Desolación de la Quimera* es el testamento literario de Cernuda. En él repasa sus admiraciones (Goethe, Mozart, Keats, Ticiano, Rimbaud y Verlaine, Dostoievski), sus rencores (Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Emilio Prados), sus poquísimas amistades (Enrique Asúnsolo, Víctor Cortezo, Manuel Altolaguirre), su turbulenta relación con España (“Díptico español”), sus recuerdos infantiles (“Niño tras un cristal”, “Luna llena en Semana Santa”), la leyenda sobre su carácter imposible (“A sus paisanos”, “*Malentendu*”). Incluso, intertextualmente, zanja asuntos pendientes con su obra: escribe un “Epílogo” para sus “Poemas para un cuerpo”, última sección de *Con las horas contadas* (1950-1956), y responde en “Pregunta vieja, vieja respuesta” a la pregunta becqueriana que daba título a un poemario de 1934, *Donde habite el olvido*.

Si en *Las nubes*, como hemos dicho, debuta esa voz poética de inspiración anglosajona, realista y abierta a lo histórico, que intenta un lenguaje más coloquial y un tono conversacional, el modelo se extrema en *Desolación de la Quimera*. Oigamos:

El otoño del 6 las tropas de Murat llegan a Weimar.

Los soldados franceses, ganadores en Jena,

Han de alojarse en hogares apacibles. (Cernuda, 2002: 174, vv. 31-33)

Pese a algunas excepciones más líricas (como “Las sirenas” o “Tres misterios gozosos”), el rasgo principal del libro es su sequedad verbal e imaginativa. Predomina el realismo narrativo, la meditación descarnada y, en definitiva, el prosaísmo. A esta sequedad algunos la han llamado desnudez o pureza y la han connotado con las bondades propias de estos términos. Luis Antonio de Villena, en un introducción a la obra, la ve como un rasgo estilístico efectivo: “¡Qué rotundidad en la eficacia de un significante compenetrado perfectamente con lo significado [...]! Tan lapidario es el poema en su sequedad [...] como el *amargo* final con que concluye” (Cernuda, 2002: 52). Nuestra propuesta de lectura del libro es que la amargura de ese significado con que tan bien armoniza la sequedad del significante no es solo la de la proximidad de la muerte y sus alrededores, sino, principalmente, la amargura del desengaño respecto a la poesía. Nos parece una despedida de la poesía con un pie dentro y el otro fuera de ella; cambiando el sentido del título de Jean Bollack para su estudio sobre Paul Celan, una poesía contra [la] poesía.

El poema que respalda más explícitamente esta interpretación es “Desolación de la Quimera”. Como es sabido, la imagen de la Quimera desolada la extrae Cernuda del primero de los *Cuatro cuartetos* eliotianos, “Burnt Norton”, en concreto del verso 161: “el aullido largo de la Quimera desolada” (Eliot, 2016: 87). De hecho, toda la atmósfera desértica del poema —“No hay agua, fronda, matorral ni césped” (Cernuda, 2002: 184, v. 10)— está seguramente sugerida por el fragmento de Eliot, pues ese lamento de la quimera es una de las “voces que tientan” por las que “El Verbo en el desierto/ es acosado” (2016: vv. 158-159). En un desierto asfixiante, bajo un cielo estrellado que recuerda a “la serena ironía” (1990: 49, v.1) del cielo en “El Azur” de Mallarmé — poeta muy caro sobre todo al primer Cernuda—, el imposible monstruo es descrito en su soledad y desesperación con imágenes de crueldad ruinosa: ala como un muñón, pechos y garras mutiladas, aves que vienen a nutrirse en la cabellera y en el hueco de la nariz ausente. Esta Quimera reúne los dos significados habituales de la palabra: es el monstruo mitológico, pero un monstruo dotado, a partir de la técnica anglosajona del monólogo dramático, de una conciencia que dramatiza la acepción popular del término referente a creaciones imposibles, aspiraciones irreales. Recordando la vena neorromántica que anima tan a menudo la poesía de Cernuda, no es de extrañar que su Quimera sea una versión encarnada y mitológica del Ideal de los románticos descrito por Baudelaire como “una especie de aparición [...] de la que deberíamos obtener, si

fuéramos prudentes, la certeza de una existencia mejor y la esperanza de alcanzarla por el ejercicio cotidiano de nuestra voluntad” (1986: 68).

“Desolación de la Quimera” —y, según sostenemos, el libro entero, interpretación reforzada por dar el poema título al libro— escenifica la ruina de un Ideal que se encuentra “Sin víctimas ni amantes” (v. 28). Los hombres ya no creen en la Quimera, lo divino —traducción religiosa del ideal artístico—: “los enigmas que yo les propusiera/ Insolubles [...] / Ya no les tientan” (vv. 29-31). Solo unos pocos acuden aún a ella: los poetas, en quienes no encuentra ningún encanto, pues son

Flacos o flácidos, sin cabellos, con lentes,
Desdentados. Esa es la parte física
En mi tardío servidor; y, semejante a ella,
Su carácter. (vv. 46-49)

Habida cuenta del sentimiento de vejez amarga de todo el libro, está claro que Cernuda se incluye en esta caricatura grotesca. Ha llegado a un punto de sequedad vital en que no puede seguir aspirando —no sin vergüenza— a la Quimera, al Ideal de la poesía.

¿Es que pueden creer en ser poetas
Si ya no tienen el poder, la locura
Para creer en mí y en mi secreto? (vv. 55-57)

Estos versos son cruciales. La noción de poesía en juego en el poema es romántica, pero antes aún es platónica: sin una parte de locura, inconsciencia, inocencia, no puede haber poesía. La Quimera insiste en esta idea:

[...] y a tantos otros los dotaba
De mi eterna locura: imaginar dichoso, sueños de futuro,
Esperanzas de amor, periplos soleados. (vv. 66-68)

Hasta los adjetivos platónicos coinciden con los de Cernuda. Si el filósofo describía al poeta como “una cosa ligera, alada y sagrada” (Platón, 2010: 171), la Quimera, en sus tiempos felices, hollaba su laberinto “feliz, ligera” (v. 65). Ya maduro, perdida la inocencia, la poesía se revela platónicamente “un miraje cruel” (v. 63) que, románticamente, inmola a sus devotos, los recompensa con “la aridez, la ruina y la muerte” (v. 58). Aridez, ruina y muerte poéticas, desierto desde el que habla el libro, cuya voz en cada poema no deja de ser, en el fondo, la de la Quimera.

Aunque ningún otro poema apoye tan explícitamente nuestra lectura, hay más momentos en el libro que van en la misma línea. Destacaremos estos versos, del todo significativos —siguiendo nuestro prejuicio de interpretar lo final como definitivo y revelador— por encontrarse en la última estrofa del último poema del libro, “A sus paisanos”:

Acaso encuentre aquí reproche nuevo:
Que ya no hablo con aquella ternura
Confiada, apacible, de otros días.
Es verdad, y os lo debo, tanto como
A la edad, al tiempo, a la experiencia. (2002: 209, vv. 63-67)

Esa ternura perdida y esa amargura que la ha reemplazado son mucho más que tonos o estados de ánimo poéticos. “Aquella ternura/ confiada, apacible” —defendemos— es una forma eufemística de referirse a la poesía, una variación de “esa cosa ligera, alada y sagrada”, esa inocencia que palidece ante *la hora de la verdad*, frente a la cual parece que solo es *serio, auténtico*, lo prosaico, realista, directo, descarnado; lo anti-poético.

Estos versos ponen de manifiesto algo importante: la desolación de la Quimera es producida por efectos externos e ineludibles como la edad, el tiempo, la experiencia, la antipatía de los compatriotas. En un poema sobre Keats, “A propósito de flores” (título tomado de Rimbaud), leemos unos versos lapidarios al respecto:

Y el poeta no es puro o amargo únicamente:
Devuelve sólo al mundo lo que el mundo le ha dado,
Aunque su genio amargo y puro algo más le regale” (2002: 179, vv. 25-27).

Comparemos el segundo verso con el célebre y último del “Proyecto de epílogo para la 2ª edición” de *Las flores del mal*, de Baudelaire: “Tú me diste tu fango y de él hice oro” (2014: 565, v. 31). El Cernuda de, pongamos, “La gloria del poeta”, con su tendencia neorromántica, hubiera suscrito y ejemplificado esa imagen baudelairiana del poeta enfrentado en soledad al mundo, sufriendo por su hostilidad pero sobreponiéndose y trascendiéndolo con su arte; haciendo oro del fango, sonsacándole al mal sus flores. La desolación de la Quimera significa, justamente, la impotencia, no ya para tales alquimias, sino para creer en ellas.

La urgencia de *la hora de la verdad*, en Cernuda, teatraliza un desenmascaramiento de la poesía. La deriva estilística hacia el prosaísmo y la eliminación de los rasgos clásicamente poéticos parece equivaler, para él, al acto de

quitarse una máscara y exponer un rostro *verdadero*. Esa es su última visión sobre su arte: lo poético —con toda la vaguedad de la expresión— es una protección, una cáscara de la vaciedad inmadura que ha de ir desprendiéndose a medida que debajo va madurando el rostro auténtico, *de carne y hueso*, hasta su final desnudez. *Desolación de la Quimera* es el libro más moralista de Cernuda. Una de sus más curiosas novedades, como señaló José Olivio Jiménez (Cernuda, 2002: 49), es la inclusión de sátiras: “*Birds in the night*”, “Otra vez, con sentimiento”, “*Malentendu*”, “A sus paisanos”... Esta inédita composición de sátiras es la materialización del alto índice de moralidad del libro, pues recordemos que la sátira es en esencia la crítica de costumbres y caracteres, el género moralista por excelencia. Aun antes que un testamento literario, *Desolación de la Quimera* es un testamento moral, un decálogo de las lecciones últimas y en general amargas: la inaccesibilidad al tiempo del amor que acarrea la decadencia física, la obligación de ser fiel a uno mismo y seguir, por más tortuoso que sea, el camino propio, la ruina de la Quimera y de la fe en ella, las tensas ambivalencias de ser escritor español, la belleza sensible como único alivio a los males de la existencia. Con un pie dentro y otro fuera de la poesía, Cernuda esconde las costuras literarias del rostro *humano, auténtico, de carne y hueso*, con que afronta la muerte.

2. LA VISIÓN DE ELIOT. DE CONVERSIONES Y ABJURACIONES

Podía afirmarse por eso que todo el desarrollo
de su personalidad había consistido en ascender
hasta esa actitud digna, de manera consciente y tenaz,
contra todos los obstáculos de la duda
y todos los filis de la ironía.

THOMAS MANN, *La muerte en Venecia*

Un t3pico sobre la poesía contemporánea es que los poetas pueden agruparse seg3n cuál de las dos grandes obras de T.S. Eliot prefieran, si *La tierra baldía* o si *Cuatro cuartetos*. Cernuda veía en esta última la cima de la producción poética eliotiana, y cuando hablamos de la importancia capital de Eliot para Cernuda —sin entrar en su faceta de críticos— nos referimos básicamente al Eliot de los *Cuartetos*. Que un verso de esta obra diera título a la última de Cernuda no es anecdótico sino sintomático: la técnica reflexivo-prosaica de *Desolación de la Quimera* la aprende Cernuda, sobre todo, en *Cuatro Cuartetos*, así que las implicaciones que deducíamos en la primera serán parcialmente válidas para la segunda.

En 1934, Eliot recibe el encargo de escribir un apropósito teatral que se titularía *La roca*. Como recuerda en “Las tres voces de la poesía”, un ensayo de 1957, “la invitación [...] llegó en un momento en que tenía la impresión de que mis magras dotes poéticas se habían agotado y no tenía nada más que decir” (2011: 470). “Miércoles de ceniza” había sido su último poema de importancia, aparecido cuatro años antes. Tras él apenas había publicado un puñado de poemas menores, como las brillantes miniaturas de sus cinco “Paisajes”. La producción de Eliot fue siempre escasa, y su estrategia editorial pasaba por recoger toda su poesía en un volumen al que añadirle cada año unos pocos poemas, de modo que cada uno supusiera un acontecimiento, pero esta vez era distinto: a las puertas de la madurez, su vena poética se secaba.

Que el resurgir de *Cuatro cuartetos* esté impulsado por la escritura dramática determinará el resultado final. En realidad, la poesía de Eliot evidenció desde siempre una tendencia al teatro con su uso del monólogo dramático y su creación de personajes autónomos (“La canción de amor de Alfred Prufrock”, “Retrato de una dama”, “El viaje de los Reyes Magos”...). Pero, como reconoció el propio Eliot, la escritura de obras teatrales “propició [en *Cuatro cuartetos*] una mayor simplificación del lenguaje y motivó que hablara como si estuviera conversando con el lector” (2016: 17). Es decir,

recondujo su poesía célebremente hermética hacia una mayor claridad realista. Por primera vez, Eliot pierde el miedo a ser comprendido, incluso facilita —parcialmente— la comprensión: considera que tiene cosas de peso por decir, y no quiere más oscuridad que la inherente a sus materiales.

Cuatro cuartetos, publicado en 1943, es un conjunto de cuatro largos poemas divididos en cinco movimientos cada uno y pensados como una serie orgánica y coherente. Que son el fruto de su madurez poética lo demuestra Eliot exhibiendo una versatilidad formal deslumbrante, desde una variación de sextina hasta una imitación de un canto dantesco pasando por versículos de inspiración bíblica. La riqueza temática no es menor, aunque en esencia es una densa trama de ramificaciones a partir de la cuestión del tiempo. En concreto, una urdimbre de meditaciones sobre los tiempos individuales, colectivos e intemporales; sobre la historia individual y familiar (los hijos no tenidos, la vejez, el pueblo estadounidense —East Coker— al que emigraron los antepasados ingleses del poeta), la historia colectiva (la contemporánea Segunda Guerra Mundial, la Primera guerra civil inglesa) y la experiencia religiosa (el punto de intersección entre lo temporal y lo intemporal, el descenso a las interioridades sin tiempo ni espacio). Eliot se había convertido al anglocatolicismo en 1927, y aunque ya había intentado dar cuenta de su *vita nuova* en “Miércoles de ceniza”, no lo logró con éxito hasta los *Cuartetos*, seguramente porque entonces trató de aislar su experiencia religiosa, y ahora en cambio la trenzaba con esos otros dos tiempos —personal-familiar y colectivo—, con su experiencia general del mundo.

Son varios los pasajes en que Eliot reflexiona explícitamente sobre la creación poética y, en concreto, sobre la creación poética en la vejez. Los analizaremos a continuación por separado e intentaremos reconstruir una visión global.

Los cuatro poemas están compuestos de un modo muy simétrico. No solo todos están divididos en cinco movimientos, sino que cada movimiento tiene una función precisa y predeterminada. Los segundos movimientos suelen arrancar con un introito lírico, rimado y de metro estable, que da paso al prosaísmo reflexivo de los metros más largos y flexibles. El del segundo cuarteto, “East Coker”, destaca de inmediato porque en él Eliot se autoparodia. El introito es una alegorización mitológica de fenómenos naturales —calor estival en noviembre, nieve derretida— a la manera simbolista; en específico —así lo reconoció Eliot (2016: 157)— una parodia del primer Yeats influido por Blake.

¿Qué hace este noviembre tardío
con el trastorno del estío
y criaturas del calor veraniego... (2016: 95, vv. 51-53)

Pero tras el despliegue de climatología gongorina viene la autorrefutación, el giro autoparódico:

Era una manera de decirlo, no demasiado convincente:
un estudio perifrástico en un agotado estilo poético
que le deja a uno perplejo con la intolerable disputa
de palabras y sentidos. (96, vv. 70-74)

La autoparodia no se limita al introito. Lo que Eliot llama “un agotado estilo poético” es mucho más: toda una tradición, la simbolista, por la que discurre buena parte de la mejor poesía del final de un siglo —el XIX— y el primer tercio del siguiente; sin ir más lejos, la del propio Eliot. Aunque sus formas nunca fueran las del hermetismo algo asfixiante de ese primer Yeats o del gran padre de todos, Mallarmé —a quien Eliot también “parodia” en el introito del segundo movimiento de “Burnt Norton”: “Ajos y zafiros en el fango/ rompen el eje troncal del carro...” (2016: 81, vv. 47-48)—, la revelación de la juventud poética de Eliot fue el encuentro con *El Movimiento Simbolista en la Literatura*, de Arthur Symons, donde descubrió al poeta que posibilitaría la escritura de *Prufrock y otras observaciones*, Jules Laforgue. El simbolismo es la escuela en la que se había formado; *La tierra baldía*, uno de los últimos grandes frutos —si no el broche— de esa herencia modificada pero reconocible. Y si por algo era célebre la poesía de Eliot era por obligar al lector a esa “intolerable disputa/ de palabras y sentidos”.

En el último movimiento del último de los cuartetos —“Little Gidding”—, Eliot explicita su nuevo ideal poético. La frase correcta, cree ahora, es aquella

(donde cada palabra está en casa,
ocupando su lugar para apoyar a las demás,
la palabra que no es prudente ni ostentosa,
en comercio fluido entre lo viejo y lo nuevo,
la exactitud sin vulgaridad de la palabra común,
la distinción sin pedantería de la palabra precisa,
la danza perfecta del consorcio absoluto) (137, vv. 217-223)

Se trata, como vemos, de una poética tocada por el brillo sereno de lo clásico, por la elegancia del *sentido común*, el *recto juicio* de la doctrina aristotélica del punto medio —de una poética *virtuosa*. Eliot no lo dice —no en los *Cuartetos*—, pero este clasicismo retórico presupone una de las nociones tradicionales más combatidas por cierta modernidad literaria, la distinción entre forma y fondo. Ayudarse mutuamente, ser precisas, reconocibles, bailar juntas; de esta manera las palabras pueden cumplir con su misión de transmitir un mensaje *invisiblemente*, estando sin ser notadas.

Sin embargo, aunque predomine el prosaísmo meditativo, no todo el lirismo del libro es paródico; de hecho, solamente lo son los segundos movimientos de “Burnt Norton” y “East Coker”. Como dijimos, la versatilidad formal del libro es asombrosa, y en realidad son muchos los momentos de enorme intensidad lírica, e incluso de tonalidad igualmente simbolista. En concreto, además del introito de los segundos movimientos, los cuartos —y por entero— de las cuatro poemas. Pensemos en el de “East Coker”, el mismo cuarteto en que Eliot se parodiaba antes. Se trata de un alegoría sobre el Viernes Santo:

El cirujano herido levanta el escalpelo
que interroga al órgano enfermo;
bajo las manos en sangre sentimos
la seca compasión del arte curativo,
solución del enigma febril en su baremo. (101, vv. 148-152)

¿La técnica de la estrofa es muy distinta a la de la parodia del primer Yeats? Nadie diría que aquí las palabras estén al servicio de la claridad, precisamente. La estrofa —y el poema completo— nos obliga al mismo “incómodo” forcejeo entre palabras y sentidos de la parodia, con la que parece compartir su pertenencia a una moda poética desfasada. ¿Por qué en este caso no habría de entenderse, también, irónicamente? Por la seriedad —a ojos de Eliot— del tema: el Viernes Santo, la Pasión de Cristo, no admiten bromas. Pero el lirismo —el simbolismo— esta vez sí están justificados porque la palabra poética y la religiosa comparten un origen similar y buena parte de sus rasgos, lo que permite que un lector profano —cosa que Eliot detestaba— pueda leer con gusto cualquier texto sagrado, porque lo afronta igual que uno poético. Lo religioso habilita lo poético por la contigüidad formal que los confunde.

La nueva búsqueda del *mot juste* y el estilo invisible respondían, decíamos, a una separación de fondo y forma y a la subordinación de esta a aquel. El lugar desde el que

habla Eliot es el de la vejez —independientemente de que escribiera los poemas en torno a los cincuenta años—, aunque él mismo tematiza la decepción respecto a los frutos esperados. El fragmento interpela directamente a nuestro trabajo:

¿Cuál iba a ser el valor de lo largamente aguardado,
la calma tan esperada, esa serenidad crepuscular
y la sabiduría de la edad? Los mayores de voz queda
¿nos han mentido o se engañaron ellos solos,
legándonos únicamente la fórmula de la mentira?
[...] Hay, nos parece,
a lo sumo solo un valor limitado
en el conocimiento derivado de la experiencia.
El conocimiento impone un orden y falsea,
pues el orden es nuevo a cada momento
y cada momento es una nueva y desconcertante
valoración de todo lo que hemos sido.
[...] La única sabiduría que podemos aguardar
es la sabiduría de la humildad: la humildad es infinita. (vv. 97, 73-77, 81-87, 97-98)

La ruina de las esperanzas puestas en la vejez es total, aunque lo decepcionante es una idea de vejez concreta: la clásica, la goethiana, la que prometía una sabiduría que daría acceso a la serenidad olímpica desde la que esperar un buen morir. La supuesta sabiduría de los mayores es la de los ojos cerrados y el corazón que no siente; las turbaciones e incertidumbres no enmudecen, se acallan. El valor de la experiencia caduca por la lógica heraclitiana según la cual cada instante refuta las premisas, los métodos y los resultados del anterior. Sin embargo, Eliot sí encuentra en la vejez una sabiduría, la de la humildad, la sabiduría socrática de saber que no se sabe, una sabiduría negativa —en sintonía con la constante vena de religiosidad apofática del libro—, pero una sabiduría al fin y al cabo. Aunque Eliot prefería con mucho a Pascal que a Montaigne, también puede caracterizarse como un saber montaigniano de la probatura, el ensayo y el error y el nuevo ensayo; para ser más exactos, en los *Cuartetos* percibimos la humilde sabiduría montaigniana vivida con el angustiado temperamento pascaliano.

Aquí estoy, en mitad del camino, con veinte años más a la espalda
—veinte años mayormente perdidos, los años de *l'entre deux guerres*,
aprendiendo a usar las palabras, y a cada intento

se empieza siempre de nuevo y se fracasa de otra manera,
pues uno ha aprendido a extraer lo mejor de las palabras
solo para aquello que ya no necesita decir; o de un modo
en que uno ya no está dispuesto a expresarlo. (103, vv. 172-179)

Lecciones sobre la falta de respuestas y de fórmulas cerradas y sobre el autoescepticismo, sí, pero lecciones, nacidas de la altura de la edad: “[...] deja que muestre los dones de la edad/ y una corona otorgue al tesón de tu vida...” (2016: vv. 129-130). Nos hemos guardado la lección definitiva sobre la poesía para el final:

[...] La poesía no importa.

No era (por volver a ello) lo que uno esperaba. (97, vv. 71-72)

Los versos funcionan como bisagra entre la autoparodia (“Era una manera de decirlo...”) y la decepción de la vejez. La cuestión es meridiana. Dijimos que esa “desfasada moda poética” era mucho más que una moda, que equivalía a la principal arteria de la poesía moderna, pero en realidad se agranda hasta ser una sinécdoque del lenguaje poético mismo. *Cuatro cuartetos* es una abjuración, un intento de refutar *La tierra baldía*, es decir, esa modernidad en cuya forja Eliot había jugado un papel fundamental. No es este el lugar para explorar las razones de su conocido viraje conservador; baste decir que está plenamente vinculado con su conversión al anglocatolicismo y su nostalgia por un mundo como el de Dante, previo a lo que él llamó la *disociación de la sensibilidad* —la escisión moderna entre sentimiento y pensamiento, sabiduría y conocimiento. La idea moderno-simbolista de la poesía como fin se revela un engaño; la poesía es el medio y el asunto el fin (Catelli, 1993: 113), así que aquella ha de mantener lo más claro y limpio posible su canal, invisibilizarse, como decía Eliot en 1933:

Esto me habla de lo que yo siempre he buscado [...]; escribir poesía que fuera esencialmente poesía, sin nada poético, la poesía desnuda sobre sus propios huesos, o poesía tan transparente que no viéramos la poesía, sino lo que debemos ver a través de la poesía [...]. *Ir más allá de la poesía* [...]. (2017: 962)

No es lo que siempre había buscado, pero sí lo que buscó en *Cuatro Cuartetos*. Dios, lo moral, la historia, habían de formar un sol de mediodía cuya perfecta perpendicularidad no dejara sombra alguna —platónica— de poesía en la obra. O la enterrara bajo su paso para que sustentara su ilusión de flotar libre de ella.

3. LA VISIÓN DE FOIX. EN EL LABORATORIO DEL *REAL POÈTIC*

el superrealisme, usat
amb talent, és més realista
que el realisme academista.

GABRIEL FERRATER

Si decíamos que la estrategia editorial de Eliot pasaba por publicar muy poco, de modo que cada poema supusiera un acontecimiento, la de J.V. Foix se extremaba, directamente, hasta la clandestinidad casi completa. Tiradas de apenas doscientos o trescientos ejemplares, textos aparecidos a veces con seudónimo o sin firma. Los únicos libros que, por su apariencia popular, agitaron su clandestinidad voluntaria fueron *On he deixat les claus*, y, sobre todo, *Onze nadales i un cap d'any*. Aunque tardíos, sin embargo, en los años setenta empezaron a llegar los primeros grandes estudios sobre el poeta, los de Arthur Terry, Gabriel Ferrater o Pere Gimferrer, y al final de su vida Foix cosechó el reconocimiento y el prestigio debidos, hasta el punto de que llegara a impulsarse una tímida candidatura —rechazada por él públicamente— al premio Nobel. Así llegó, al fin, a la situación normal de tantos grandes poetas: se lo nombra en los institutos, se lo estudia en las universidades y se lo lee en unas pocas casas. Una clandestinidad a pleno día.

La obra de Foix le plantea un problema a nuestro enfoque, que es el vaivén y la equivocidad de las fechas. Los sonetos de *Sol, i de dol*, por ejemplo, fueron escritos la mayor parte entre 1913 y 1927, pero los religiosos de la última sección se incorporaron en torno a 1936; veinte y tres años entre primeros y últimos, toda una juventud. Sabemos esto porque Foix tenía la costumbre de fechar —y a menudo de localizar— cada poema. Y aún queda añadir otro hilo al embrollo, y es que la fecha a menudo indica, no el final de la composición, sino el año en que se inició o en que se sitúa el contenido de los poemas. Todo ello resulta en que no es fácil distinguir nítidamente a un Foix de juventud de uno de madurez, ya que la distinción habría de hacerse a partir de poemas sueltos y no de libros, aunque esta es la mejor prueba de la tesis que propondremos: que hay diferencias, pero no un corte entre uno y otro. Por ello, en lugar de balancearnos entre un momento de juventud y uno de vejez, formularemos la poética —que es una metafísica— explicitada por Foix en poemas y en textos en prosa de los años veinte, y comprobaremos la duración de su fidelidad a ella.

Fue Gabriel Ferrater (2019: 171-265) uno de los primeros en deshacer el malentendido respecto al célebre y supuesto surrealismo de Foix. Joan Oliver (Pere Quart) bromeó imaginando que aquel componía sus poemas recortando palabras de un diario y lanzándolas al aire. Foix fue muy amigo de Miró, menos de Dalí, introdujo el futurismo de Marinetti en Cataluña y se sintió muy atraído por el surrealismo de Breton. Sin duda usó técnicas de este último y fue un vanguardista, pero la escritura automática que parodiaba Oliver es un procedimiento esporádico en Foix, y su vanguardia es de un tipo tan personal que solo la integra él mismo. No era surrealista, sino foixiano, y su vanguardismo bebe igual de Breton y Miró que de Ausiàs March o Cavalcanti; hizo a Breton medieval y a March surrealista. Pero el verdadero chiste es que, como señalaba Ferrater, las resonancias surrealistas provocan la sospecha de irracionalismo en Foix, cuando es justo lo contrario. Una de sus obsesiones son las imágenes sobre la luz, símbolo de la racionalidad y la pureza juvenil, que en múltiples poemas aparece defendida por el yo, su último guardián, frente a la hostilidad de los nocturnos — *nocturn* es para él un insulto— siervos del dogmatismo. Así,

Teniu els ulls sense gregals ni arbres
I em deu les mans amb trenta codolells;
—Deixeu-me sol, que só molts, i fressejo
Aigua i fullam pels clots assolellats.

Míser em sé, però sol torno a néixer
En Prats frescals, en masos matiners. (1974: 215, vv. 1-6)

“I en mig d’orats i savis, raonar” (41, v. 14); esa es la máxima de Foix. Lo que ocurre es que, por ironía romántica, Foix invierte los términos y lo oscuro y se vuelve claro y viceversa. Fantasía y conocimiento, conocimiento a través de la fantasía: eso es la poesía para Foix. Nos abre los ojos a una realidad distinta, “el real poètic”, pero igual — si no más— real que la otra. Por eso la oscuridad es luminosa: la realidad poética parece oscura porque nos es extraña, pero en el fondo es clara porque nos ilumina un nuevo mundo, es decir, nos muestra una nueva forma de conocer el viejo, de experimentarlo de un modo que solo la poesía permite. “És quan dormo que hi veig clar” (247, v. 21), “oberts, els ulls són buits (43, v. 13), “serem somni diürn” (217, v. 17), “Quin son diürn [...] t’obrí els secrets de l’alba?” (269, vv. 1-2). De ahí que Foix no se dijera poeta sino “investigador en poesía”; más que creador, descubridor de conocimientos mediante la creación. Veamos algunos versos de los sonetos de la primera sección de *Sol, i de dol*

que expresan todo esto: “Sol, sóc etern. M’és present el paisatge/ de fa mil anys, l’estrany no m’és estrany” (37, vv. 9-10); “El real, doncs, què és? Puix que a ple sol/ vaig per canals obscurs; i entre la gent/ en vast desert, perdut” (43, vv. 9-11); “La fosca nit m’aparenta pissarra/ i, com l’infant, hi dibuix rares testes,/ un món novell i el feu que el desig narra.// Me’n meravell, i tem —oh nit que afines/ astres i seny!” (51, vv. 9-13); “Les imatges funestes/ eren en mi o en la natura brava?// [...] Les ficcions —i jo en visc!—, ¿fan esclava/ la ment, o són els seus camins celestes?” (45, vv. 10-14). Pero, como cualquier fe —fe racional, “raó i follia”, según las paradojas de la razón poética o ironía romántica—, la fe en la poesía también tiene sus crisis: “Tal jo, hom fet, embriac de paraules/ afirm el bé i el mal tantost, i [...]/ proclam el fals pel ver.// [...] Ah foll!, cerc llum en el son, imprecís,/ i adés só gran, o m’exalt o, submís,/ «Miser», em dic, i faig pira dels llibres” (64, vv. 5-8, 12-14).

Las reflexiones en prosa confirman lo ya dicho. De nuevo, con la naturaleza paradójica de la razón poética, Foix habla de la poesía como de “un irracionalisme crític equidistant de la mística de l’irracional i de l’obsessió plàstica del banal” (1990: 57). El texto que más nos interpela es el brevísimo “Poesia i coneixença”. Foix diferencia entre el retórico, aquel que habla bella y ordenadamente, y el poeta, que aspira al conocimiento: “La fe de coneixença és fe de poeta. L’operació a la qual es lliura es operació d’amor” (1990: 60). Suscribe, así, un fragmento de André Rolland de Renéville en el cual, por ejemplo, confía en que “l’art poètic ens permetrà de comprendre per analogia el mecanisme pel qual hi ha una relació permanent entre el microcosme i el macrocosme” (1990: 60).

¿Mantuvo Foix esta idea de la poesía hasta el final de sus días? Su caso es realmente extraordinario. *L’estació* y *Cròniques de l’ultrason*, poema en prosa aislado aquel y conjunto de ellos el segundo, aparecieron en 1985, cuando el poeta tenía noventa y dos años y se había quedado totalmente ciego. Lo casi inconcebible no es que siguiera escribiendo a esa edad, sino que lo hiciera con enorme vitalidad poética, sin degradarse en la parodia de uno mismo. El único caso comparable que se nos ocurre, en poesía, es el de Saint-John Perse, quien publicó su última obra (*Canto por un equinoccio*) a los ochenta y cuatro años, y con quien Foix guarda similitudes excepcionales: ambos practican una vanguardia personal, basada en imágenes de apariencia surrealista sin pertenecer al surrealismo, en ambos la oscuridad es a menudo fruto de la extrema claridad y precisión —el surrealismo, del extremo realismo (cf. Caillois, 2004)—, ambos mantienen hasta el final una poética que concibieron de muy

jóvenes, y ambos entienden la poesía como una forma de conocimiento (véase el discurso que pronunció Saint-John Perse al recoger en 1960 el premio Nobel).

Los libros de versos, en realidad, suponen solo la mitad de la obra poética de Foix, que se ve completada por los poemas en prosa recogidos en el monumental *Diari 1918, Gertrudis* o *KRTU*. De hecho, el primer libro en verso, *Sol, i de dol*, que debería haberse imprimido en 1936, pero que la guerra y la dictadura retrasaron hasta 1947, ya representa para Pere Gimferrer el Foix de madurez. Como advertimos antes, la cuestión es problemática, pero es cierto que el Foix de juventud biográfica se expresa principalmente en *Gertrudis* y *KRTU*, narraciones de carácter onírico; lo mismo que *L'estació*, que es un poema sobre la muerte escrito a los noventa y dos años. Su inminencia evidente no le lleva a abandonar su poética de siempre en favor de una expresión *directa y real*, desproveída de *literatura*. La urgencia o el temor, digamos, de *lo real cotidiano*, no inmutan, no acobardan al *real poètic*, pero este, en vez de evadirlos, los asume, y descubre una realidad en la que la mirada a la muerte está libre de ellos. Por supuesto que hay cambio y evolución en la trayectoria de Foix. Para Gimferrer, el Foix de juventud va de las imágenes a las ideas, mientras que el de madurez va de las ideas a las imágenes: “de poeta èpic esdevé poeta doctrinal i filosòfic” (Foix, 1974: 13). En el de madurez, además de las ideas filosóficas y morales, entra en juego la historia, pero incluso lo histórico, que tan cerca suena de *lo real*, se expresa en el plano del *real poètic*, que es otra forma de aprehenderlo; así buena parte de los poemas de *Les irrealis omegues*. También cambia el estilo, por supuesto. El Foix de los años veinte se expresa sobre todo en verso libre, mientras que los metros preferidos del maduro serán el decasílabo catalán clásico —con acento en la cuarta sílaba— y el alejandrino. El léxico, también, se vuelve en general más sobrio. Pero oigamos una distancia de treinta años:

Cediu, coratges excitats per les llanes i els fums espirituosos! (1974: 373, v.2)

Jo sé el camí de la Casa Vermella

on viu l'orat que farga a mitjanit (1974: 317, vv. 1-2)

Incluso en el *trovar clus* de *Les irrealis omegues* o en el *trovar lleu* de *Onze nadales i un cap d'any*, en el de veinte y dos años o en el de noventa y dos, la idea de la poesía que subyace es la misma: *real poètic*, investigador en poesía. Por ello en libros como *Sol, i de dol* o *Desa aquests llibres al calaix d'abaix* pueden cohabitar poemas separados por más de veinte años sin desentonar. La vitalidad poética es la misma, y de hecho al Foix

maduro le gusta burlarse de la vejez de algunos jóvenes (“Quan els vells de vint anys amics de la jutgessa...” [1974: 335, v. 3]). El propio Foix advierte que “els [poemes] més aparentment dissemblants poden ésser contemporanis” (1974: 33). En la “Lletra a Clara Sobirós”, el texto que escribió en 1973 como prólogo a la edición de su poesía completa, afirma que uno de los rasgos definitorios del poeta es su antipatía “pels grans, pels satisfets, pels asseguts, pels conformats i per les vídues castes i resignades”, y sigue retratando al poeta como “mag, especulador del mot, pelegrí de l’invisible, aventurer o investigador a la ratlla del son” (1974: 28). Los términos son parecidos a los de Eliot en *Cuatro cuartetos*:

Nunca dejaremos de explorar
y el final de las exploraciones
será llegar a donde comenzamos,
conocer por primera vez el lugar. (2016: 137, vv. 239-242)

A Eliot la aventura le llevó más allá y más acá: más allá —aspiró— de la poesía, pero regresando a una esencia primera. En Foix es lo contrario: su aventura no ha de ir más allá de la poesía porque la poesía ya es un *más allá*. “*El sentiment d’un altre món*, que no és, va sense dir, «el de l’altre món»” (1990: 54).

4. PLATÓN, CLÁSICOS, ROMÁNTICOS. LAS ROMAS A LAS QUE LLEVAN TODOS LOS CAMINOS

Recopilemos las conclusiones que hemos sacado sobre cada *visión*. La conciencia, el conocimiento de la edad, para Cernuda, eran incompatibles con la ternura inocente, alada y sagrada de la poesía. Sus lecciones se habían de expresar *directa y seriamente*, desnudadas de las graciosas vestiduras líricas. El testimonio de su desesperanza se lo confió al moralismo “anihilizante”, al que la poesía había de servir como simple intermediaria invisible. La *visión* última sobre lo poético que nos revelaba Eliot no era muy diferente. Lo decías sin ambages: la poesía no importa, no era lo que uno esperaba, ni tampoco la vejez. La poesía había de trascenderse e invisibilizarse para expresar, de nuevo, sin molestar, lo que sí importaba: la reflexión sobre la historia y la moral, el ahondamiento en los caminos de humildad y silencio que van en busca de dios. La nota disonante la ha dado Foix. A los veinte años igual que a los noventa, para él la poesía era una puerta a una realidad distinta pero igual de verdadera, y así una forma de conocimiento.

Curiosamente, Eliot y Cernuda padecen una especie de “liricofobia” platónica interiorizada. Como vimos en “Desolación de la Quimera” (el poema), Cernuda describía la poesía con casi los mismos adjetivos: del “ligera, alada, sagrada” del *Ion* a su “feliz”, “ligera”. Y sobre todo, ambos la acusan implícitamente, como Platón, de ser un lenguaje falso. Pero escriben poesía. ¿Por qué? Porque la escriben como si no la escribieran, porque la esconden avergonzados. Ya hemos repasado abundantemente sus técnicas. En resumen: evitan los procedimientos retóricos e imaginativos que siempre han caracterizado el lenguaje poético. Lo poético es para ellos artificio, mistificación, vestidura, mientras lo prosaico-realista es naturaleza, transparencia, desnudez. Como decíamos en la sección sobre Cernuda, practican una “poesía contra poesía”; según la formulación de Nicanor Parra, quien extremó esa misma línea poética, una “antipoesía”. Pero cabe, está claro, convocar y adaptar el desmantelamiento del realismo de Roland Barthes. En *El susurro del lenguaje* (1987: 210-219), Barthes llamaba la atención sobre un aspecto que suele pasarse por alto en el análisis estructural del relato: los detalles superfluos, como el barómetro sobre el piano de Mme. Aubin en *Un corazón sencillo*, de Flaubert. Justamente son esos detalles, decía, los que sostenían el “efecto de realidad” del realismo decimonónico. Cuando el relato está construido según la célebre máxima de Chejov por la cual, si se nombra un clavo, es para que en algún momento de

la obra se cuelgue en él un cuadro, cada elemento tiene una función, un sentido dentro de un artefacto, y de esta forma se refuerza el carácter artificial, pensado y no ocurrido, del relato. Pero cuando se hacen descripciones aparentemente superfluas, se consigue un efecto de realidad porque la vida cotidiana no está compuesta de detalles significativos, funcionales respecto a su transcurso, sino de detalles igualmente superfluos e insignificantes. Su función, por lo tanto, es carecer de función. Pues bien, los detalles superfluos para el relato realista decimonónico equivalen al prosaísmo y a la huida de los recursos tradicionalmente poéticos en poesía. Con ellos se pretende dar una efecto de realidad, verdad, vitalidad directa, y esconder su condición de artificios.

Este problema, el choque entre artificioso y auténtico en poesía, era impensable antes del romanticismo. Desde Grecia, la poesía siempre había sido un juego de artificios y máscaras. En la lírica griega, sí, se expresaba un yo, pero era un yo sin pretensiones de intimidad auténtica, con un aire performativo ligado a su carácter público y lúdico, a sus cantos y recitaciones acompañados por la lira, quizá bailados, etc. De la misma manera, es por todos sabidos que los amores imposibles y desdichados de los trovadores eran ficticios, y que el amor cortés en realidad era una forma de educación sentimental de los jóvenes cortesanos. Beatrice, Laura; quizá reales, quizá inventadas. Las Floras, Floralbas, Amarilis, del barroco, quizá a veces seudónimos, pero generalmente excusas ficticias para escribir sonetos de amor. La poesía era, simplemente, un ejercicio placentero de educación y entretenimiento de la inteligencia y la imaginación.

Pero Kant, sin saberlo, había abonado el terreno de una auténtica revolución. El ámbito de la naturaleza —el del fenómeno, el entendimiento, la ciencia— y el ámbito de la praxis —el del noúmeno, la razón, la filosofía— parecían irreconciliables. El primero se regía por una causalidad libre, el segundo por una necesaria. ¿Cómo iban a convivir ambos si se contradecían? Sin embargo, habrían de hacerlo, pues si el ser humano tiene un instinto moral inherente es porque ha de haber algún lugar donde pueda realizarse plenamente, donde la libertad exista. El instinto moral tiende, así, a una finalidad sin fin, a un concepto —un espacio donde realizarse— que no encuentra; igual que la belleza, que activa una infinita persecución de un concepto, inencontrable, que la cierre —que diga “El poema es *esto*”. Por lo tanto, la belleza es un espacio privilegiado para buscar ese ámbito que no es ni el del fenómeno ni el del noúmeno, sino uno anterior. Esta es la lectura que el primer romanticismo alemán hace de Kant, y ahí está todo apuntado. Ese espacio anterior es el Absoluto edénico con que sueñan los románticos; la imposibilidad

de cerrar la experiencia estética se conjurará a través de la ironía romántica que juegue indefinidamente con los significados; así practicará la auténtica mimesis, la que no imita la superficie de la naturaleza sino su fondo, su devenir interminablemente inconcluso — como el sentido de los poemas románticos—, etc. En definitiva, para el romanticismo alemán el arte es la forma suprema de conocimiento, el único medio de acceder al Absoluto, la síntesis entre ciencia (naturaleza) y filosofía (praxis). “La poesía — afirmaba Novalis— es aquello absolutamente real. Esta es la esencia de mi filosofía. Cuanto más poético, más verdadero” (1998: 85). La filosofía poética de Foix, como hemos apuntado al describirla en los términos paradójicos de la ironía romántica, se ubica en esta tradición. La trampa del realismo, nos parece, es que reclama esta verdad en el arte habilitada por el romanticismo pero gasta una mimesis prerromántica, la de Platón y Aristóteles. Es decir, utiliza anacrónicamente el romanticismo para hacer pasar como verdadera una forma de representación que siempre se había aceptado, y —salvo en Platón— sin complejos, como artificiosa.

María Zambrano, Martin Heidegger, Octavio Paz, Hans-Georg Gadamer; el siglo XX ha reflexionado amplia y profundamente sobre estos problemas. Para acabar, traeremos brevemente la propuesta de Gadamer al respecto en *Verdad y método*.

El libro es un intento más de definir la clase de conocimiento al que dan acceso las ciencias del espíritu y las artes; porque, según él, lo dan. “Son formas de experiencia en las que se expresa una verdad que no puede ser verificada por los medios de que dispone la metodología científica” (1977: 24). En el capítulo “El juego como hilo conductor de la explicación ontológica” (147-154), Gadamer describe la experiencia del arte utilizando la metáfora típicamente romántica del juego. Quienes juegan reconocen —sin saberlo— que se trata de un juego, pero este a la vez impone “una especie de seriedad propia, [...] incluso sagrada” (144) —igual que Valéry: “es un juego [la poesía], pero solemne” (2007: 391). Lo esencial es que el juego está por encima del individuo, que los jugadores son solo el medio por el cual el juego se realiza, que “todo jugar es un ser jugado” (149). Esto es lo que Gadamer llama *el primado del juego sobre la conciencia del jugador* (149). Sin embargo, el juego siempre implica un riesgo para el jugador, ya que la experiencia artística, si es auténtica, lo trasciende, lo arrebatada y es siempre transformadora. No es que nos perfeccione inocentemente, sino que nos hace entrar en crisis y nos obliga a reconstruirnos. Este es el tipo de conocimiento que solo puede depararnos la experiencia artística.

En realidad, Gadamer está declinando una serie de ideas que se encuentran todas en el primer romanticismo alemán. La metáfora del juego es incluso anterior, kantiana; la belleza, para Kant, era el libre juego del entendimiento y la imaginación. Igualmente la idea de devenir, de no conceptualización concluyente: “En todos estos casos se hace referencia a un movimiento de vaivén que no está fijado a ningún objeto en el cual tuviera su final” (1977: 146). El arrebatamiento del jugador por parte del juego, su realizarse a través de él, es muy similar a la descripción que Novalis hace del lenguaje en su *fragmento* más relevante, el “Monólogo” (1995: 319-321). Finalmente, al referirse a la concepción de la naturaleza como arte —y así a la nueva mimesis romántica—, el propio Gadamer cita a F. Schlegel (1977: 148). Su aportación, realmente, es enfocar la estética romántica desde la óptica del sujeto, y, manteniendo la primacía del juego sobre el jugador, extraer de ella una verdad que ya no tiene que ver con un sujeto trascendental ni con el conocimiento del Absoluto, sino con un jugador concreto. Esta no implica, sin embargo, personalismos —reafirmar la identidad—, pues, reiteramos, la verdad subjetiva del juego nace de su sometimiento a él, de la crisis de identidad que le provoca al jugador.

Parece que el romanticismo —alemán— haya descubierto *la otra* forma de concebir la poesía. La historia lo ha fijado como un pensamiento arquetípico, y buena parte de las teorías poéticas posteriores se dirían, como dijo Whitehead sobre la historia de la filosofía respecto a Platón, que no pueden ser más que notas a pie de página a F. Schlegel, Hölderlin, Novalis.

CONCLUSIONES

Juan de Mairena, el heterónimo de Machado, creía que la única manera de pensar algo es, casi siempre, pensar *contra* algo (1977: 83). Este trabajo se concibió, no como ataque, sino como defensa y como contraataque. El primer ataque vino de Witold Gombrowicz en “Contra los poetas” (2005: 313-323), una provocación sobre la supuesta farsa de la poesía moderna, a la que el polaco opone un realismo vital del hombre concreto, un prosaísmo del sentido común y la lucidez espontánea, que Gombrowicz nunca aplicó a su propia literatura. Solo al inmenso *Diario* en que lo defiende; su poética se cumple —solamente— en su formulación, es un realismo tautológico. La provocación nos interpeló por su brillantez y porque sentimos gran simpatía por Gombrowicz. La lectura de *Ferdydurke* y *Transatlántico*, paralelamente, sembró una serie de ecos sobre la dialéctica juventud-madurez, esencial en su obra, que, al contacto con el deseo de responder a la provocación, germinaron en este trabajo. Nuestro interlocutor fantasma pensaba en términos de “tener algo que decir”; la poesía moderna, para él, era un templo hueco en el que se adoraba la niebla y el oscurantismo. Se nos ocurrió poner a la poesía contra las cuerdas, amenazarla con la inminencia y la urgencia de la muerte para forzarle una *visión* —tres—, una admisión de su verdad o su falta de ella. ¿Qué decía, y sobre todo, cómo lo decía? En los casos de Eliot y Cernuda se empequeñeció, trató de hacerse invisible. Afortunadamente no fue la poesía, sino Eliot y Cernuda quienes lo intentaron; aquella, con un rostro distinto, seguía siendo lo que es y haciendo lo que hace, y por eso *Desolación de la Quimera* y *Cuatro cuartetos* son grandes libros de poesía. ¿Pero qué es, qué hace? Que nos lo sigamos preguntando ahora, cuando deberíamos sintetizar *la* respuesta, es la prueba de que nuestra indagación ha fracasado. Por supuesto, no nos sorprende. Ya anticipamos en la introducción que nuestro tema no pedía una hipótesis, sino una creencia. Foix —y el romanticismo alemán, y Gadamer— daba *una* respuesta: creyó hasta el fin que la poesía expresa *una* verdad que solo ella puede expresar. Se estará más o menos de acuerdo: la cuestión exige una fe —razonable, paradójica— y un riesgo —de despertarse un día y ver que se ha habitado una mentira, de poner en crisis la identidad personal— que solo algunos estarán dispuestos a aceptar. Nosotros, al fin y al cabo, hemos propuesto *otra* puerta de entrada al laberinto cerrado, inabarcable, del problema de la poesía, y hemos vuelto, como Eliot ya nos avisó, al inicio, aunque no en el mismo estado, no al mismo inicio. En esto Foix, y Eliot, y la ironía romántica concordaban: se trata de seguir explorando,

ensayando, fallando, aun sabiendo que nunca atraparemos *el* concepto, *la* solución. De fracasar mejor, distintamente. Si tuviéramos éxito, ¿a qué juego íbamos a jugar, en qué juego nos arriesgaríamos?

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía principal

CERNUDA, Luis (2002). *Las nubes/ Desolación de la Quimera* (5ª edición). Madrid: Cátedra.

— (1993). “A un poeta futuro”, en *Poesía completa, Volumen I*. Madrid: Siruela, pp. 339-343.

ELIOT, T.S. (2016). *Cuatro cuartetos*. Barcelona: Lumen.

— (2017). *Poesías completas. Volumen I*. Madrid: Visor.

FOIX, J. V. (1974). *Obres completes I. Poesia*. Barcelona: Edicions 62.

Bibliografía secundaria

BARTHES, Roland (1987). “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, pp. 210-219.

BAUDELAIRE, Charles (1986). “El afán de infinito”, en *Los paraísos artificiales*. Madrid: Ediciones Júcar, pp.65-70.

— (2014). “Proyecto de epílogo para la segunda edición”, en *Las flores del mal*. Madrid: Vaso Roto.

BLOM, Jan. (2009). “Deathbed visions”, en *A Dictionary of Hallucinations*. Nueva York: Springer, pp. 131-132.

CAILLOIS, Roger (2004). *Poética de Saint-John Perse*. Madrid: Editorial Dilema

CATELLI, Nora (1993). “T.S. Eliot y el rechazo de la modernidad”, en *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona: Editorial Archipiélago, 1993, núm.15, 109-116. ISSN 0214-2686.

CERNUDA, Luis (1994). “Historial de un libro”, en *Prosa I*. Madrid: Siruela, pp. 625-661.

CONRAD, Joseph (2010). *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Random House Mondadori.

- DILTHEY, Wilhelm (1944). “Demarcación de las ciencias del espíritu”, en *El mundo histórico*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, pp. 91-97
- ELIOT, T.S. (2011). “Las tres voces de la poesía”, en *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen.
- FERRATER, Gabriel (2019). “J.V. Foix”, en *Curs de literatura catalana contemporània*. Barcelona: Empúries, pp. 171-265.
- FOIX, J.V. (1990). *Obres completes 4. Sobre literatura i art*. Barcelona: Edicions 62.
- GIL DE BIEDMA (1994). “El ejemplo de Luis Cernuda”, en *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica, pp. 63-68.
- GOMBROWICZ, Witold (2005). “Contra los poetas”, en *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix-Barral, pp. 313-323.
- MACHADO, Antonio (1977). *Juan de Mairena I*. Buenos aires: Losada.
- MALLARMÉ, Stéphane (2009). “El azur”, en *Antología*. Madrid: Visor, pp. 49-51.
- NOVALIS (1998). *Fragments*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PLATÓN (2010). “Ion” en *Platón*, en la colección *Grandes obras del pensamiento*. Madrid: Ediciones El País, pp. 151-190.
- VALÉRY, Paul (2007). *Cuadernos (1894-1945)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.